



HANDBUCH
DER
MUSIKWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ERNST BÜCKEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

in Verbindung mit:

Professor Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg; Privatdozent Dr. Friedrich Blume-Berlin; Professor Dr. Wilhelm Fischer-Innsbruck; Privatdozent Dr. Robert Haas-Wien; Dr. Wilhelm Heinitz-Hamburg; Professor Dr. Theodor Kroyer-Leipzig; Dr. Robert Lachmann-Berlin; Professor Dr. Hans Mersmann-Berlin; Dr. P. Panoff-Berlin; Professor Dr. Curt Sachs-Berlin und Dr. Otto Ursprung-München

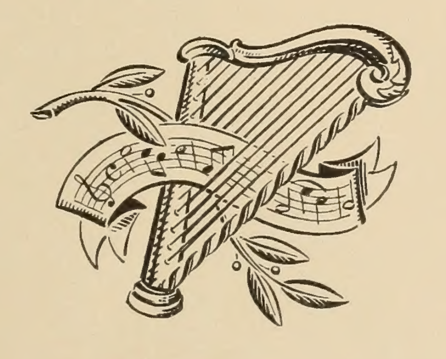


WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS BIS ZUR MODERNE

VON

DR. ERNST BÜCKEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

DRUCK UND STICH VON C. G. ROEDER G. M. B. H., LEIPZIG



Ludwig van Beethoven.
Gemälde von Ferd. Schimon. Bonn, Beethovenhaus



1. Wien zur Zeit Beethovens und Schuberts. Karolinentor und Wasserglacis. Aquarell. (Wien, Sammlung Heymann.)

EINLEITUNG.

Schärfer als in anderen Epochen heben sich die Stufen und Wandlungen der Musik im neunzehnten Jahrhundert voneinander ab. Trotzdem aber hat ihre Gliederung — ihre Trennung wie ihre innere Verkettung — der Forschung große Schwierigkeiten bereitet. Die für die Musik der Generation um Beethoven bis zu der um Franz Liszt und Richard Wagner gebräuchlichen Begriffe „Romantik" und „Neuromantik" sind allgemeine Scheidemünzen geworden und sind als solche im Umlauf geblieben. Beide Begriffe Romantik und Neuromantik werden im folgenden nicht im Sinne eines chronologischen Kanons übernommen und gebraucht. Es scheint weit weniger wichtig, die Räume, die die Begriffe Romantik und Neuromantik überspannen, bis auf den Quadratzentimeter genau zu bestimmen, als die Begriffe selbst durch die Untersuchung erst zu fundamentieren[1]).

Schwierigkeiten der Abgrenzung ergeben sich insbesondere für das Ende der romantischen Epoche. Beginnt das musikalische neunzehnte Jahrhundert wirklich, wie es lange herrschende Auffassung war, als „romantische" Epoche, so erhebt sich sogleich die Frage, was in dem Augenblicke, als die neuen romantischen Quellen zu fließen beginnen, mit dem klassischen Strome geschah? Ist er irgendwie im Geisteserdreich versickert und verschwunden, oder — wenn anders — laufen alte Strömung und die schnell anwachsende neue in getrennten



2. E. T. A. Hoffmann. Selbstbildnis 1815. Aquarell. (Bibl. Bamberg.)

Flußbetten nebeneinander her, oder vermischen sich beide? Die Entscheidung dieser Fragen und Probleme aber muß über das Hauptproblem: Beethoven gehen. Für die Auffassung des mit vollen romantischen Akkorden beginnenden Jahrhunderts ist die Stellung Beethovens zu den bestimmenden musikalischen und geistesgeschichtlichen Fragen festgelegt in der Weise, daß Beethoven der „Zauberer" von der Romantik in ihre geistigen Kreise hineingezogen wurde, wie es jüngst Arnold Schmitz[2]) an zahlreichen Einzelbeispielen nachgewiesen hat. Diese Urteile, die zweifellos bestehende Verbundenheiten festlegen, sind aber solche der Wirkungsrichtung, und deshalb notwendig einseitig, und müssen durch die richtige Bewertung der Gegenseite ergänzt werden. Erst diese, die auf jene Verklammerung schaut, die nach Beethovens eigener Auffassung bis zu J. S. Bach und Händel zurückgreift, stellt hier den Ausgleich her und gibt die Möglichkeiten für eine objektive Beurteilung der Erscheinung des Meisters. Für die synthetische Geschichtsauffassung wird Beethoven so zum Transformator, der die Kraftlinien, die von der Musik des achtzehnten Jahrhunderts auf ihn einströmen, dem neuen Säkulum umgeformt durch seinen Geist wiedergibt. Notwendigkeiten höchster innerer Bindungen, nicht Willkür äußerlicher Einteilung, geben Beethoven seine unverrückbar feststehende geschichtliche Stelle. Von ihm aber laufen wiederum Verbindungsfäden von solch innerer Festigkeit zu dem repräsentativen Endmeister der hier behandelten Zeitspanne, zu Richard Wagner, daß allein schon um dieser einen Tatsache willen die landgängige Bezeichnung Wagners als „Neuromantiker" hier aufgegeben wird. Der „Neuromantiker" Wagner ist zu einseitig aus der geistesgeschichtlichen Perspektive geschaut worden, während für seine Technik, seine motivische Arbeit nicht wegzuleugnen ist, daß sie auf klassischem Fundamente ruht.

Neben dieser offenen und klar zu überschauenden Bewegung der großen Stillinien zu Wagner hin verläuft ein weiterer klassizistischer Linienzug, der — lange nur durch Neben- und Kleinmeister vertreten — als latente Stillinie sich unter den Hauptrichtungen hinzieht, bis auch er durch Johannes Brahms ein offener und dominierender wird.

Versunken ist mit dem achtzehnten Jahrhundert seine musikalische Grundidee: der Gedanke der Vereinigung der Stile der Völker. Das Trennende tritt mit dem neuen Jahrhundert in den Vordergrund. Robert Schumanns Neue Zeitschrift für Musik bekennt sich ausdrücklich zu dem Grundsatz „der Strenge gegen ausländisches Machwerk". E. T. A. Hoffmann beleuchtete schon lange vorher die veränderte Situation der neuen europäischen Musik, wenn er feststellt, daß der Genius der Kunst der südlichen Heimat entflohen sei[3]). Die Macht, die die italienische Oper in Rossini und Bellini ausübte, vermochte wohl die Entfaltung der nationalen Eigenstile gelegentlich schwer zu stören, aber die italienische Musik greift nicht mehr, wie im achtzehnten Jahrhundert, stilbestimmend in die Tonkunst der übrigen Länder ein.

Der Dreiländerkampf des achtzehnten Jahrhunderts um die musikalische Vorherrschaft hatte nur auf dem Gebiete der Instrumentalmusik zu einem klaren Siege Deutschlands geführt. In der Oper aber nur zu einem internationale Geltung erlangenden Siege des deutschen Geistes in der fremden Form (Gluck, Mozart), nicht über diese fremde Form. Gerade Glucks Pariser Operntätigkeit erscheint unter dem Gesichtspunkte höchster historischer Notwendigkeiten als der Anstoß eines zwangsläufigen Ablaufes. Der Nürnberger Anhänger Glucks Johann Christoph Vogel (La toison d'or, Démophon), Meyerbeer und Richard Wagner sind die bemerkenswertesten Repräsentanten dieses Ablaufs: eines mit zäher Energie zwischen Frankreich und Deutschland geführten Kunstkampfes, der erst in seiner letzten Phase für Deutschland siegreich verlief.



3. E. T. A. Hoffmann, den Buchhändler Kunz und den Medizinaldirektor Pfeiffer zeichnend. Selbstporträt der Bamberger Zeit. (Bibl. Bamberg.)

Grundlegend sind die als Auswirkung der kulturellen Umschichtung schon gleich zum Jahrhundertanfang auftretenden Veränderungen der psychologischen und soziologischen Struktur der Musik. Als Gegentrieb gegen das romantische Einzelgängertum erwachte als wirksamer Selbstschutz der Allgemeinheit gegen ,,das nur für sich sinnende und wirkende Individuum" (Schumann) das Streben nach musikalischer Vergesellschaftung der verschiedensten Art. So blühen Konzertgesellschaften und Singvereine schon im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts allenthalben empor: 1802 die Leipziger Singakademie und der Stettiner Gesangverein, 1804 der Musikverein in Münster, 1808 die Schweizerische Musikgesellschaft in Zürich und das Musikinstitut in Koblenz, 1812 die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1815 die Singakademie in Bremen, 1818 der Cäcilienverein in Frankfurt a. M., 1827 die aus älteren Vereinigungen hervorgegangene Concert-Gesellschaft in Köln. Die 1808 von K. Fr. Zelter gegründete Berliner Liedertafel, deren Mitglieder Dichter, Sänger oder Komponisten sein mußten (Goethe-Zelter Briefwechsel I, 245), gibt den Anstoß zu dem in der Romantik gewaltig aufblühenden Männerchorwesen. Durch die Gründung der niederrheinischen Musikfeste im Jahre 1818, die in den Frankenhausener und Erfurter Festen von 1810 und 1811 bereits deutsche Vorläufer hatten, faßt der Musikfestgedanke in Deutschland einen bis heute unerschütterten Stützpunkt. Die restaurativen Tendenzen der Epoche konnten sich in den Musikfesten nach der praktischen Seite hin auswirken, da diese die Tradition der großen englischen Händelaufführungen in umfassender Weise aufnahmen. Und weiterhin wurden die niederrheinischen Musikfeste seit der Aufführung der Himmelfahrtkantate im Jahre 1838 eifrige Förderer der insbesondere durch Zelter, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann inaugurierten Bach-Renaissance. Diese selbst ist ein Teil der umfassenden Wiedererweckung und Belebung der älteren Tonkunst, zu der die stärksten Antriebe von der Musikwissenschaft herkamen. In



4. Beethovens Geburtshaus. Bonn, Bonngasse 20.

der romantischen Epoche erstand die Wissenschaft der Musik zu neuem Leben, als ein echter Sproß der Vereinigung der Zwiegewalten der romantischen Seele. Diesen wissenschaftlichen Bestrebungen der Zeit möge auch hier das herrliche, unvergängliche Wort Wilhelm Wackenroders voranleuchten: „Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt, dann geht ein unnennbar köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander hangen, wie in einem Schmelzgemälde Stein und Farben verkörpert sind[3]).“ Wie der geniale Frühromantiker, so hatten die Führerpersönlichkeiten der Epoche von Beethoven bis Wagner die Einsicht in die Notwendigkeit, neben dem praktischen Teil der Musik „besonders den ästhetischen Teil derselben mehr zu pflegen“ (K. M. v. Weber). Sie alle — E. T. A. Hoffmann, Weber, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner —, denen äußere und innere Not die Feder des Schriftstellers in die Hände zwang, haben mit dazu beigetragen, daß die Musik im Zeitalter der „Vernunftkunst“, das Fichte verkündete, nicht mit gesenktem Haupte im Range ihrer Schwesterkünste zu stehen brauchte. Die eigentliche wissenschaftliche Facharbeit, die 1826 in Bonn (K. H. Breidenstein) und 1830 in Berlin (Ad. Bernh. Marx) ihre ersten akademischen Vertreter erhielt, setzte zu gleicher Zeit mit den von der niederländischen Akademie preisgekrönten Schriften von R. G. Kiesewetter und Fr. J. Fétis über „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ vom Jahre 1826 ein. Diesen folgte im Jahre 1834 Karl von Winterfelds „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“, das Werk, das als der erste ragende Meilenstein auf dem Wege der großen Musikerbiographien der Otto Jahn (Mozart 1856—59), Fr. Chrysander (Händel 1858f.), Philipp Spitta (J. S. Bach 1873—80) aufragt.
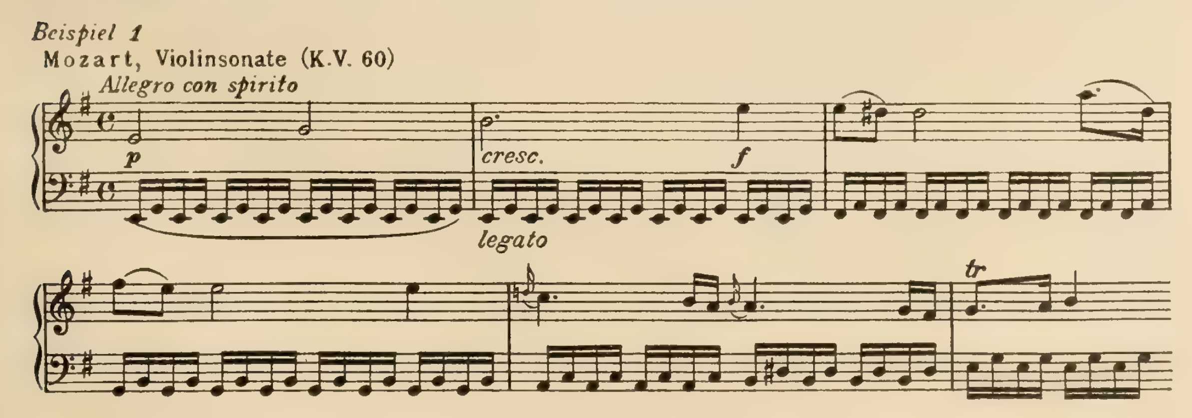


5. Beethovensilhouette von Neesen, 1786.

LUDWIG VAN BEETHOVEN.



6. Beethovens Geburtszimmer (Dez. 1770), im alten Zustand erhalten geblieben. Marmorbüste von C. Voss.

Die gewaltigen Erschütterungen, die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die zweite Phase des „neuen" Stiles — die empfindsame — auslösten, machten Kräfte frei, die das Jahrhundert selbst nicht vollständig zu bewältigen vermochte. Gärungen und leidenschaftliche Ausbrüche, wie sie in den siebziger Jahren auf der ganzen Linie der Musik auftraten, stellten dem gestaltenden Künstlergeist ebenso viele Probleme, die im achtzehnten Jahrhundert selbst noch gelöst wurden, wie solche andererseits als ungelöste Fragen in das Dunkel des neuen Säkulums hinüberschauen. Mozart hatte an Stilen und Stilzersplitterungen, an Richtungen aller Art so viel umspannt und vereinigt, wie es dem glänzendsten und gewaltigsten Typus des universalen Genies nur immer möglich war. Er hat sich selbst in allen Epochen seines Schaffens von Jugend an Probleme gestellt, von denen es nicht paradox ist zu behaupten, daß sie den Ring seines Gesamtwerkes — wertet man es als Einheit — überschreiten. Das tun etwa Werke, wie die frühe Violinsonate in e-Moll (K. V. 60), das Allegro der Violinsonate in G-Dur (K. V. 379), die g-Moll-Symphonie von 1774 (K. V. 183), in denen zum Ausdruck gelangt, was gewißlich in Mozarts Wesensart gelegen war, was er aber in klarster Bewußtheit nicht zu typischer Ausprägung gelangen ließ. Das Thema der erstgenannten Sonate Mozarts mag das hier Angedeutete anschaulich machen (Beip. 1). Es birgt Kräfte in sich, die im thematischen Gehäuse nur äußerlich beheimatet sind, deren





7. Christian Gottlob Neefe. Stich von C. G. A. Liebe nach J. G. Rosenberg.

Expansionsdrang aber weit über diese zeiträumliche Grenze hinauswuchtet. Es ist aber hier auch schon für den kundigen Blick zu erkennen, daß diese Kraft nicht in romantische Unendlichkeit verströmen will, daß sie vielmehr Unendliches in endlicher Begrenztheit darstellen will. Innere Grenzenlosigkeit in festen Formschranken als typische Faktoren der Erformung ist die vom Mozartwerke sich abspaltende, auf den Erfüller Beethoven hindeutende Forderung.

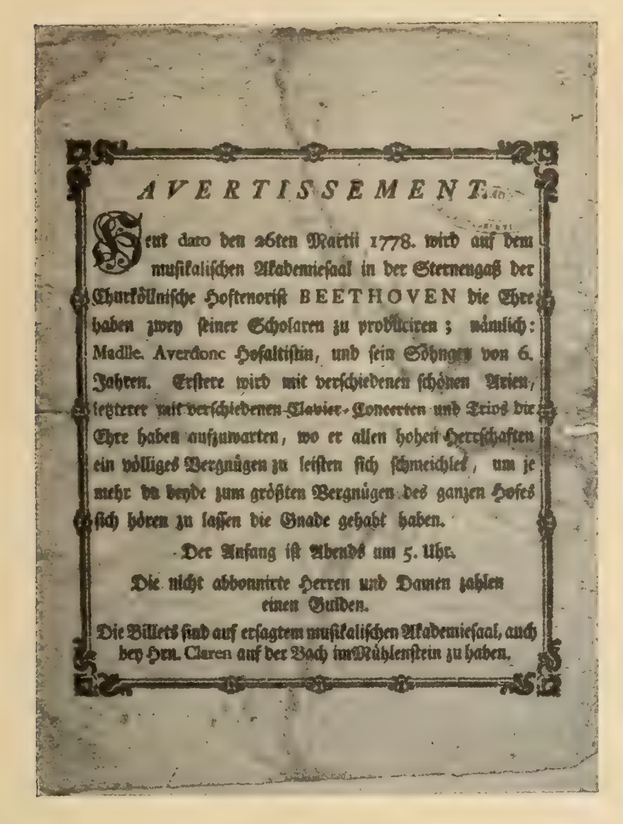
Und noch lauter durchhallt diese Forderung das Werk des großen norddeutschen Propheten des Meisters, das Phil. Em. Bachs. Sein glühendes, leidenschaftliches Streben und Drängen nach Ausdruckskunst in seinen Klavierkompositionen findet die Schranke in der Materie, in der Unvollkommenheit des Instrumentes. Und nur diese — dieser ,,Mangel an Aushaltung" in Bachs Ausdrucksweise — und nicht gedankliche, geistige Grenzen scheiden Emanuels sprechenden von Beethovens poetischem Klavierstil.

In gleicher Linie einer Erfüllungsforderung und nicht einer bloßen Wegbereitung Beethovens mußten im vorhergehenden Bande dieses Handbuches zahlreiche Werke von Mittelmeistern wie Franz Benda, Johann Schobert, A. Rosetti, Fr. X. Sterkel, M. Clementi gedeutet werden. Diese Tatsachen weben einen aus unzerreißbaren Fäden bestehenden Strukturzusammenhang zwischen Beethoven und der ihm vorangehenden Kunstepoche.



8. Helene von Breuning. Ölgemälde im Besitz der Familie Wegeler, Koblenz.

Eine Erziehung, deren unbewußt schicksalhafte Logik ebensosehr zu bewundern ist, wie die bewußte in dem Erziehungsplane Mozarts, führte den Heranreifenden an die für ihn notwendigen Quellen. Christian Gottlob Neefe, der Bonner Hoforganist, der seit 1781 die ersten Lehrer des Knaben ablöste, war ein über den Durchschnitt hinaus gebildeter Musiker. Wie er über musikpädagogische Grundfragen dachte, beleuchtet eine Stelle seiner Selbstbiographie über die eigene Lehrzeit bei Joh. A. Hiller: ,,Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit, mir die besten Muster in die Hände zu geben und mich auf ihre vorzüglichsten Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, worin die Kunst auf psychologische Gründe gebracht war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. a. m. — nützten mir mehr als ein förmlicher Unterricht"[4]). Von der Unterweisung eines so weitschauenden Geistes, ferner von dem Hause und Kreise der Frau v. Breuning,



AVERTISSEMENT.

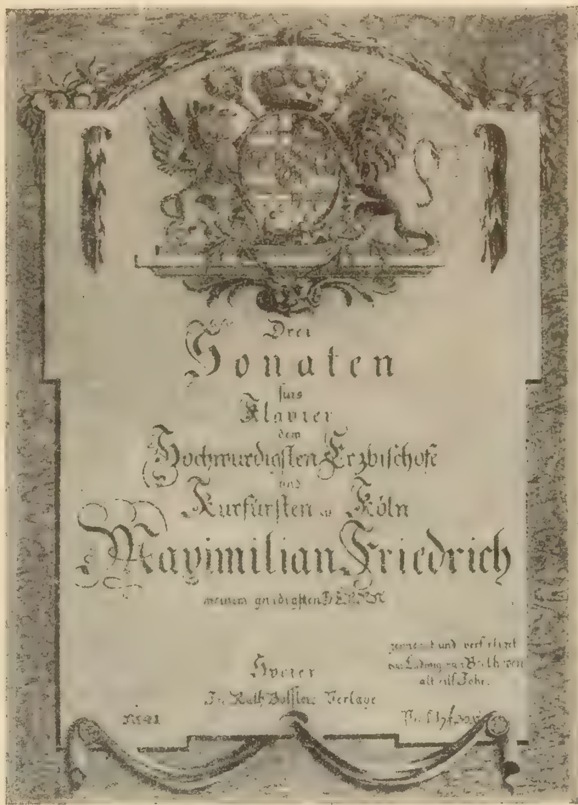
Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churkölnische Hoftenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu producieren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofaltistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Clavier-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abbonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

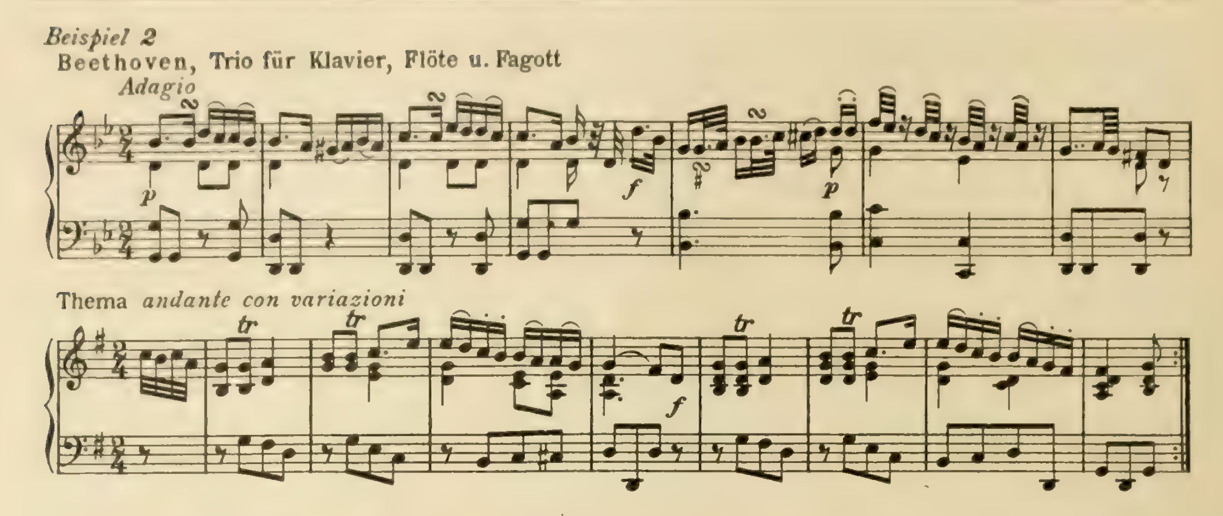
9. L. v. Beethovens erstes Auftreten am 26. 3. 1778.
(Bonn, Beethovenhaus.)



10. Beethovens Erstlingswerk, 1783.
(Berlin, Staatsbibliothek.)

gehen die Antriebe aus, die den jungen Beethoven der Enge des Nur-Musikantentums entrissen, die ihn bis in die Hörsäle der neugegründeten kurkölnischen Universität führten, in deren Matrikel er am 14. Mai 1789 als Student der Philosophie eingetragen wurde[5]). Im Unterricht Neefes wurde der Heranreifende mit J. S. Bachs wohltemperiertem Klavier, wie mit dem Klavierwerke Phil. Emanuel Bachs, dem Neefe seine Klaviersonaten von 1783 gewidmet hatte, bekannt. Berührungen von eminenter Bedeutung vollzogen sich hier, durch die die geschichtliche Mission Beethovens auf einer großen Wegstrecke überschaubar wird. Nun tritt zu der Kraft der nach weitesten Begriffen süddeutschen Musik, aus der Beethoven hervorwuchs, die Gegenkraft. Wichtig, werkerzeugend und schöpferische Antriebe aber werden diese Gegensätze der Kunstrichtungen, weil sie auf eine Persönlichkeit treffen, die sich ihnen weit öffnet, da ihre Wesensart selbst jenen Kontrast von lebensbejahender Kraft und verneinender Gegenwirkung (Beethovens „großes Uebel Melankolie", Brief vom 15. Herbstmonat 1787) in sich schließt. Eine Wesenheit, deren innere Lebensform Kampf wie Durchdringung jener widerstrebenden Elemente ist.

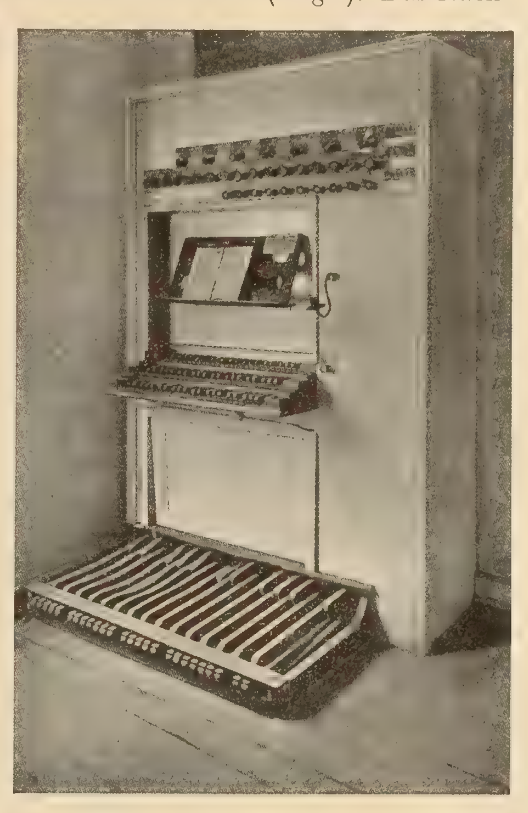
In den ersten Bonner Frühwerken ist ein Ausgleich beider Kräfte auf höherer Basis noch nicht vollzogen. Als mehr bezwingende, wie selbst bezwungene Mächte stehen in dem um 1786 geschriebenen Trio für Klavier, Flöte und Fagott das tief-melancholische Adagio und der Schlußsatz, der noch ganz heiterer Ausklang ist, nebeneinander (Beisp. 2). Das Thema des




11. L. van Beethoven 1803. Miniatur von Christian Hornemann. (Im Besitz von Dr. St. von Breuning, Wien.)

Adagio ist als typische Erfindung mit seinen sehnsüchtig-schwelgerischen Vorhalten noch gänzlich Mozartisch. Aber auch schon in Kompositionen der Bonner Zeit, insbesondere in dem Klaviertrio in Es-Dur, den 14 Variationen op. 44, den Variationen über „Vieni Amore" von Righini ist die typische Form der Beethovenschen Melodik — nach H. Gál[5]) die rein diatonische unter Ausschluß des Vorhalts resp. des Durchgangs auf starkem Taktteil erfundene Melodie — schon öfter erreicht. Es ist nicht nur die thematische Erfindung, die, wie in der 23. Variation der Righini-Variationen von 1790, schon zu den reifen, späteren Meisterwerken hinüberschaut. Das tun weiter auch die besondere Art der melodischen Ausspinnung, eine figurative Melodik der möglichsten Vereinfachung, ein Sich-Spannen über schlicht diatonischen Rahmen. Gerade hier dürften Auswirkungen der ähnliche Tendenzen anstrebenden späten Klavierwerke Em. Bachs auf Beethoven vorliegen. Und nicht nur durch stilistische Einzelzüge, wie in den Dur-Moll-Kontrasten, der logischen melodischen Ausspinnungstechnik erkennt man den dem Meister des Ausdrucksvollen, der sprechenden Klaviermelodik nachstrebenden, ohne dessen willig angenommene geistige Führerschaft selbst die Hand des zwanzigjährigen Genies die unerhörte Konzentration der 24 Tonbilder der Righini-Variationen kaum hätte gelingen können. Ein wesentlicher Baustein im Aufbau von Beethovens Schaffen sind die Vokalkompositionen der Bonner Zeit. Schon der in seinen eigenen Liedern auf „richtige Deklamation" scharf achtende Neefe hatte seinen Schüler über den Horizont des den Charakter von Spielmelodien tragenden älteren Liedes hinausschauen lassen. Entwürfe zu Gesängen der ersten Schaffenszeit deuten darauf hin, wie auch die Rezitative der Bonner Kantaten beweisen, daß der junge Beethoven sich in den Widerstreit zwischen den Forderungen des klassisch-symmetrischen
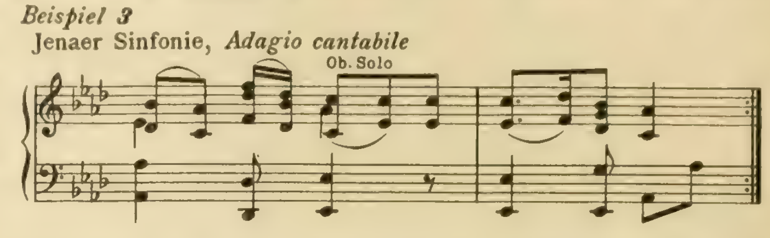
Melodieaufbaus und einer aus dem Geiste der Sprache gewonnenen, korrekten Wort- und Sinnbetonung hineingestellt fühlte. Beim Zusammentreffen von Höltys elegischer Empfindsamkeit mit der ,,Melancholie" des jungen Beethoven ersteht in der ,,Klage" von 1790 ein durchaus romantisches Lied. Der strophliche Dur-Moll-Wechsel, mit feinsinniger Abwägung aus dem inneren, gehaltlichen Kontrast der Textstrophen abgeleitet, ist romantisches Umschlagen ins Gegenteil, ist ,,die negative Reflexion innerhalb seiner selbst" (Hegel). Das Nachspiel der Klage, wie auch das den Grundgedanken des Textes zusammenfassende des Liedes ,,Feuerfarb" zeigt, wie der junge Künstler hier weit über den Standpunkt des Berliner Liedes vorstoßend, schon den Ausgleich zwischen den instrumentalen und vokalen Kräften des Liedes gefunden hat[7]). In den Chorkantaten auf den Tod Kaiser Josephs II. und auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde ist dieser Ausgleich noch nicht stilistisches Ereignis. Dafür bieten aber Partien, wie die Einleitung der Trauerkantate oder die in ihrer Ausdrucksintensität überquellende Arie: ,,Da steigen die Menschen ans Licht", weit in die Zukunft vorstoßende interessante Einblicke in die innere Einheit des Beethovenschen Schaffens.



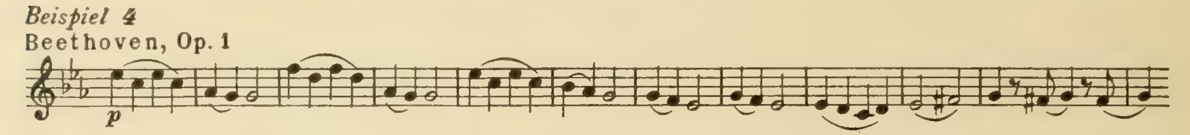
12. Orgeltisch aus der Bonner Minoritenkirche. (Bonn, Beethovenhaus.)

Der Gesamtkomplex der Bonner Kompositionen liefert den Beweis, daß Beethoven auf die mannigfachen Anregungen, über deren Fülle im allgemeinen die von Thayer[8]) und Sandberger[9]) nachgewiesenen Inventarien Auskunft geben, im einzelnen insbesondere Schiedermair[8]) unterrichtet, mit kaum geringerer Subtilität des Auffassungsvermögens reagiert hat, als Mozart. Die von Saint-Foix herausgegebenen ,,Oeuvres inédites de Beethoven" bezeugen das insbesondere wieder für die Abhängigkeit von Mozart selbst. Für die von ihrem Entdecker Fritz Stein an das Ende der Bonner Zeit gesetzte Jenaer Symphonie erscheint mir aber mehr als der Wahrscheinlichkeitsbeweis nicht für erbracht. In der Zeit, in der die Komposition fallen muß, sind die Abhängigkeiten bei Beethoven notwendig noch so groß, daß sie bei einem für ihn in Anspruch zu nehmenden Werke sich stets als starke Unsicherheitsfaktoren erweisen müssen. Daß auch eine Fülle von frappanten ,,Beethovenianismen" in dieser Epoche noch nicht ,,Beethoven" bedeutet, vermag ein Werk wie die Sonate in g-Moll, op. 7, von Clementi mit genügender Deutlichkeit zu erweisen. Das Anti-Beethovensche in der Jenaer Symphonie aber ersehe ich vor allem im zweiten Satz, im Adagio cantabile. Die ungeheure melodische Breite dieses Satzes hat jedoch mit anderen ausgedehnten Bonner Kompositionen des Künstlers nichts Wesentliches gemein. Das breite Ausholen etwa in dem von St. Foix herausgegebenen Trio ist offenkundige Kopie, in der Symphonie aber schwingt eine pastorale Grundstimmung in die Weite, von einer Abgeklärtheit des Erlebens, die nicht auf einen Künstler im Jünglingsalter schließen läßt. Ein Thema der späteren Pastoralsymphonie hätte wohl auch als Vision

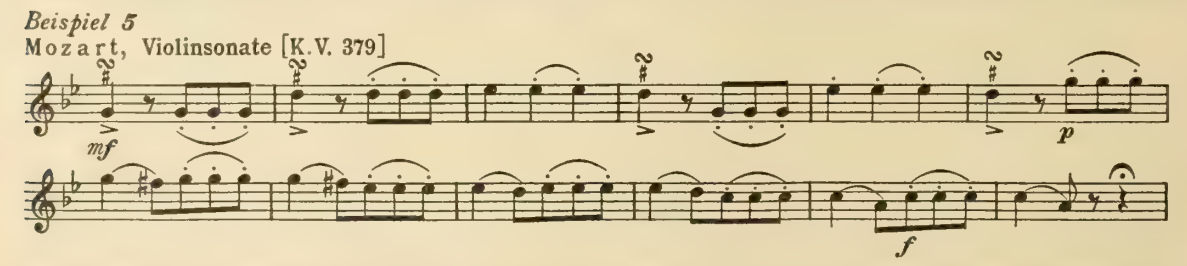
des zukünftigen Werkes vor dem Geiste des Dreiundzwanzigjährigen auftauchen können, den pastoralen Adagiosatz als Ganzes aber konnte nur ein an das achtzehnte Jahrhundert ganz dahingegebener, es abschließender Geist schreiben. Über dem ganzen Satz liegt die Patina der Endkunst, die aber auch in Einzelheiten nachzuweisen ist. So im „Minore", das Fritz Stein besonders für Beethoven in Anspruch nimmt, in den breiten Kadenzen, die zu den typisch galanten pastoralen Spezialitäten gehören, die Beethoven in den Werken am Ende der Bonner Zeit sonst vermeidet (Beisp. 3).



Während die ältere Beethovenforschung in dem unverrückbaren Geistesmonument der Klaviertrios op. 1 einen Markstein in der Gesamtentwicklung der Musik erschaute, wird man heute besonders das Trio in c-moll als Ausgangspunkt eines der wichtigsten höchstpersönlichen Stilfaktoren der Beethovenschen Kunst betrachten müssen. Es ist jenes Erformungsprinzip, das den beiden Hauptgedanken der Ecksätze zugrunde liegt. Das Thema des Finales (Beisp. 4) gehört, wenn man sozusagen nur seine Fassade anschaut, einem Fortspinnungs-
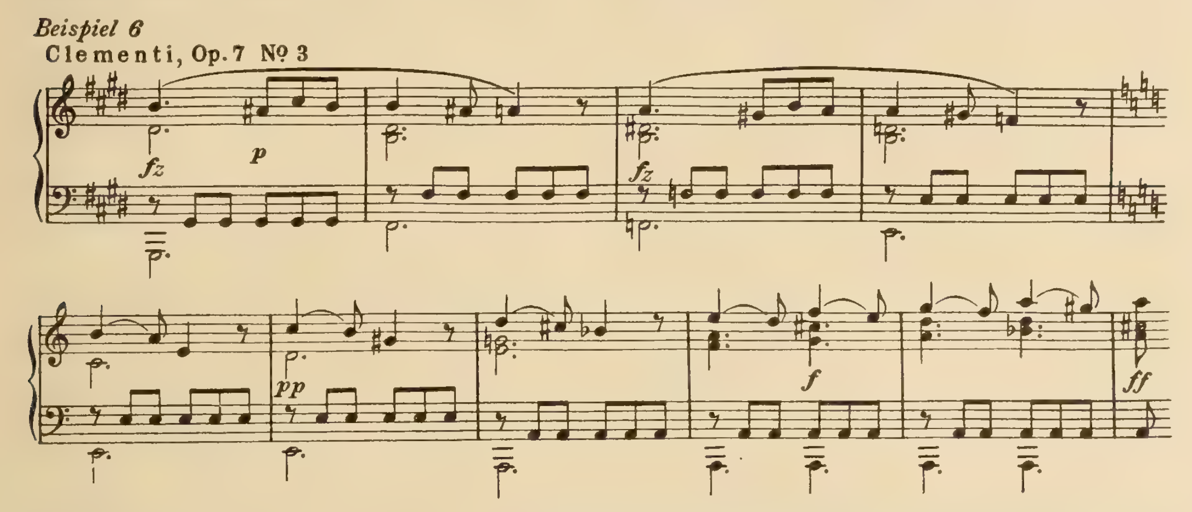


typus an, der im galanten Stil beheimatet war. Dringt man aber in das Innere des Themas ein, so erhält es einen höheren Sinn durch das Sich-Einbohren auf dem Ton g, in seinen wechselnden harmonischen Inhalten (T. D. P.), wie in seiner rhythmischen und metrischen Stellungsänderung. Oder: das architektonisch-stabile Fortspinnungsthema des galanten Stils wird zum dynamischen Thema einer immanenten, nicht äußerlich formalen Unbegrenztheit. Das Neue, ganz und gar Stileigene an dem Thema Beethovens ist diese höhere, immanente Einheit, die dann in die rechte Beleuchtung tritt, wenn man sie mit einem Thema vom gleichen Gehalt Mozarts vergleicht. Die Teile des Sequenzenthemas aus der Violinsonate K. V. 379 (Beisp. 5) werden nur durch die Ausdruckseinheit innerlich gebunden, während Beethovens
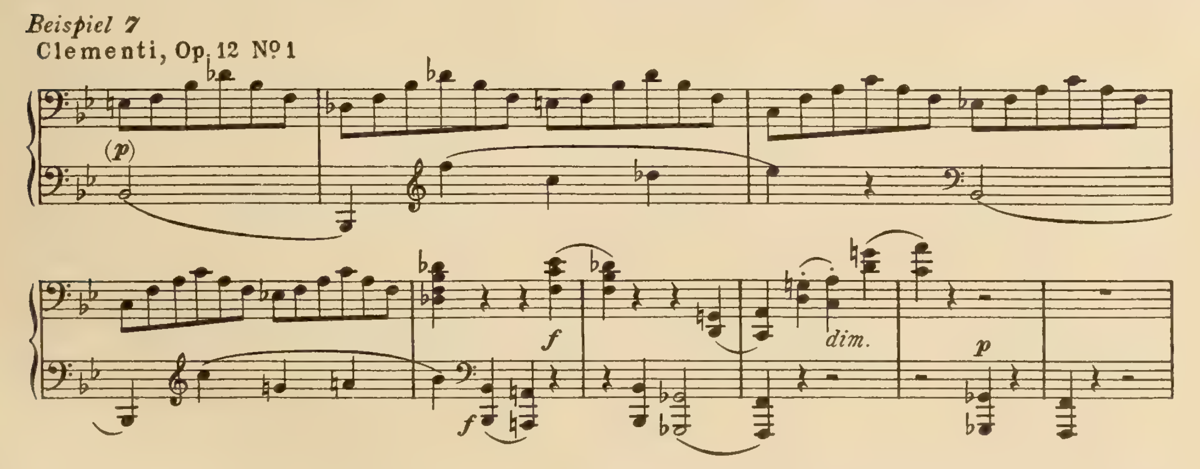


Zentralton g als logischer Ort des Themas der Regulator aller äußerlichen und inneren Beziehungen und Spannungen wird.

Die nach den Bonner Frühwerken geschaffene Klaviermusik hat ihre eigentliche Stammwurzel im Klavierwerk Clementis, der in dem Block seiner ersten Schöpfungen die Klaviersonate als eine mit neuen Problemen, neuem Zündstoff und neuen Forderungen geladene Form vor das Auge seines großen Bewunderers Beethoven hinstellte. Mit Haydn, Mozart und Emanuel Bach gehört der geniale Römer zu dem Quartett der Beethovenschen Vormeister

und Anreger allererster Ordnung. Die Bindungen zu Clementi reichen etwa angefangen von der Übernahme des für Clementi typischen organischen Doppelschlags in den Werken bis gegen 1797 bis in letzte Wesenheiten von Form und Gehalt. Die von Hans Gál und Paul Mies als Stilelement Beethovens festgestellte dreimalige Wiederholung im Themenaufbau, ferner die typische Sequenzverengerung finden sich in der dem jungen Meister zugänglichen Literatur nirgends mit so handgreiflichen Hindeutungen auf Beethoven selbst, wie in den Clementischen Sonaten bis zu op. 12 (Beisp. 6). Die gelegentliche Übernahme Clementischer



Gedanken weist weit über die Region der Einflüsse und der bloßen Erinnerungsdaten hinaus wenn beispielsweise in dem Falle der Sonate Pathétique und Clementis op. 12, Nr. 1 (Beisp. 7)



die Gleichheit wichtiger Probleme — hier insbesondere solcher der klavieristischen Technik — den Charakter eines wirklichen Sichbildens des Wiener Meisters nach dem italienischen Vorbild erhält. Auch andere Stilelemente Clementis, wie die Phantastik seiner Durchführungen, haben auf den Stil der Klaviermusik Beethovens in entscheidenden Punkten eingewirkt.

Auch Fidelio wächst in einem wesentlichen, bisher nicht beachteten dramatischen Kern- und Grundproblem aus der Sphäre des noch Bedingten in die des Unbedingten und Eigenpersönlichen hinein. In der Oper hat Beethoven grundsätzlich die gleiche Technik angewandt



13. Illustration zum „Fidelio". Nach dem Stich von W. R. Grüner.

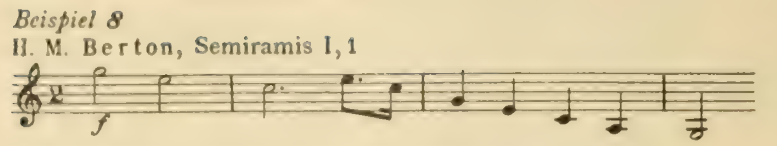
wie die Nachfolger Glucks, die musikdramatische Schule der Pariser Conservatoire-Professoren Grétry, Lesueur, Catel, Berton, Méhul und Cherubini, unter denen — nach I. v. Seyfrieds Urteil — die beiden letztgenannten den Künstler am meisten unter allen Opernkomponisten gefesselt haben. Der Grundgedanke des Fidelio — soweit er Pizarros verbrecherischen Anschlag gegen Florestan betrifft — ist musikalisch erfaßt und zusammengefaßt in einem Grundmotiv, das als „trait chromatique" einen stilistischen Hauptfaktor der genannten Opernschule bildet. Von diesem Mittelpunkte aus, der geistigen Befehlsstelle des Werkes, verzweigt sich die gesamte musik-dramatische Entwicklung bis in die feinsten Verästelungen hinein. Es soll hier nun auf einige der markantesten Beispiele hingedeutet werden. Die breiteste Entfaltung des Grundmotivs bringen selbstverständlich die Pizarro-Szenen, in denen die Tötungsabsicht ausgesprochen wird. In der Arie und Chor: „Ha! welch ein Augenblick" ist zwar die technische Gemeinschaft mit der französischen Gluckschule gegeben, in der Art der geistigen Umgestaltung seiner Grundgedanken aber steht Beethoven allein und von keinem Meister der Gluckschule erreicht da. So etwa in den Wandlungen des „trait chromatique" bei der Stelle des Gefangenen-Chores: „Er spricht von Tod und Wunden", oder bei Roccos Ausruf: „Der kaum mehr lebt, und wie ein Schatten schwebt". Hier, in dem langsamen Hinabsinken der Bässe über der schwebenden Streicherfiguration, einer Eingebung, die aus verborgensten Tiefen romantischen Fühlens ausbricht, liegt die weiteste Entfernung von dem „Urzustand" des Grundmotivs, seine romantische Gegenspannung zu der realistischen Grundspannung. Diese selbst erreicht ihren höchsten Spannungsgrad in dem Quartett der Kerkerszene, in der Beethoven sein „leitendes" Motiv nicht wirkungsvoller und dramatisch schlagkräftiger hätte zur Entla ung bringen können, als in dem mit zermalmender Wucht dahinrollenden „Mannheimer" Crescendo. Die Skizzen wie auch die „Leonore"-Fassung beweisen, daß dem oft genannten dramatischen Grundmotiv in Beethovens Plänen und Erwägungen eine noch weit größere Bedeutung zukommt, als der „Fidelio" selbst ahnen läßt. So war beispielsweise für eine dramaturgisch so wichtige Stelle, wie für Leonores Angstruf: „Es ist ja bald um ihn geschehn", eine Abwandlung des Grundmotivs beabsichtigt. Die chromatische Führung der Singstimme bei Leonores: „O Dank dir, Gott, für diese Lust" in dem Duett: „O namenlose Freude" ist aus der „Leonore" nicht in den „Fidelio" übergegangen. Das ist deshalb zu bedauern, weil mit dieser Streichung eine der feinsinnigsten, zwar hier einmal nicht leit- aber erinnerungsmotivischen Beziehungen der Oper verschwand.


14. Wilhelmine Schröder-Devrient als Fidelio.

Von großer Bedeutung für den Stilcharakter des Fidelio ist es, daß die von dem Grundmotiv ausgehenden Verästelungen sich auch bis in die Buffo-Szenen des ersten Aufzuges erstrecken. Es sei nur auf die Stelle: „Traurig schleppt sich fort das Leben" aus Roccos Goldarie hingewiesen, in der das chromatische Baßmotiv das erste Wetterleuchten des „Dramas" anzeigt. In dem Terzett: „Gut Söhnchen, gut" mehren sich die leitmotivischen Beziehungen schon, bis dann unmittelbar vor dem Ausruf Roccos: „Der Gouverneur!" sich in dem feinsinnig hier im Decrescendo hingestellten „trait chromatique" die dramatische Idee gleichsam selbst emporreckt. Schaut man aus dieser Perspektive auf die ersten Szenen des ersten Aufzuges, so wird ihre oft getadelte Stilwidrigkeit in anderem Lichte erscheinen. Sie stehen dann nicht mehr als stilfremde, buffoartige Teile dem „Drama" getrennt gegenüber, sie sind vielmehr durch feine Fäden ihm äußerlich und innerlich verbunden. Das bedeutet zugleich, daß der Charakter auch des „Singspiels" höchster Art dem Fidelio genommen ist, der seinen kunstgeschichtlichen Platz nur innerhalb der Musikdramen der Gluckgefolgschaft einnehmen kann. Die Oper wird aber dennoch keineswegs der deutschen dramatischen Gemeinschaft entzogen und in einen fremden Strukturzusammenhang hineingestellt. Im Gegenteil. Diese Stellung des Werkes hellt die Entwicklung der dramatischen Musik da auf, wo sie für uns Deutsche lange eine dunkle Stelle aufwies. Dieser Schatten ist durch die Tatsache gegeben, daß es Gluck nicht vergönnt war, seine deutsche, seine Klopstock-Oper zu schreiben, wie durch das weitere Faktum, daß seine Schule bisher ganz der französischen Musikdramatik zugerechnet wurde. Der Fidelio aber, erfaßt als das Werk der höchsten dramatischen Einheit, bei der die Musik im Sinne E. T. A. Hoffmanns unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringt, ist die letzte, feinste, sublimste Auswirkung der Gluckschen Geistigkeit. Es bedeutet im höheren Sinne das Heimholen dieses urdeutschen Geistes, und Beethoven schließt mit dieser Tat den Ring der klassisch-idealistischen Dramatik.
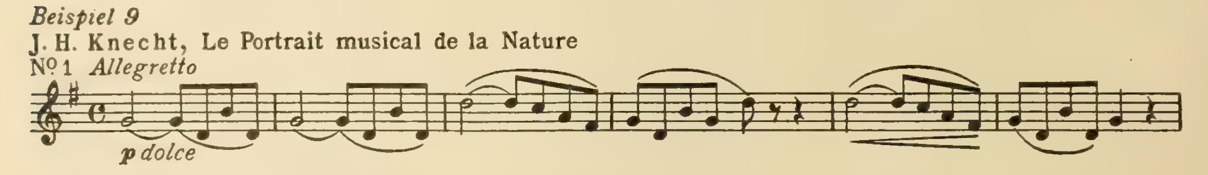
Wie das Einzelwerk Fidelio ist der in Beethovens Schaffen weitverzweigte Komplex des Heroischen geistig und technisch innig mit der Freiheitsidee des deutschen klassischen Idealismus und mit den Grundgedanken der Gluckschule verknüpft. Durch die von beiden Seiten auslaufenden Linien ist der heroische Ausdruck wie in einem Koordinatensystem festgelegt. Der Sinn des menschlichen Daseins des Meisters, der hieß: Erstarken an den Widerständen! ist auch der höhere Sinn der Heldenkämpfe im Werke. Beethoven ist Goethe an die Seite zu stellen in seinem tiefen Hasse gegen das Sich-Gleich-Verhalten der freien Persönlichkeit gegen die heterogenen Mächte des Geistes (Goethes Brief an Schiller vom 2. August 1799).

Beethovens dargestellter Kampf, sein Heldenthema, ist wohl an der konzentrierten und abstrahierten Heldenthematik Glucks und seiner Schule orientiert (vgl. dazu meinen Heroischen Stil in der Oper, und Arnold Schmitz: Das romantische Beethovenbild, Kap. X). Aber diese konzentrierte Thematik der Gluckschule — als Beispiel gelte H. M. Bertons das Symbol: Rom darstellende heroische Thema aus der Oper Semiramis (Beisp. 8) — steht in der Mitte zwischen



15. Beethovens Schülerin Gräfin Therese Brunswick, 1806. Nach dem Gemälde von J. B. Ritter von Lampi im Beethovenhaus.

der leeren, innerlich ausgebrannten Heldenthematik des Neapolitanertums und dem heroischen Thema Beethovens. Sein Heldenthema ist letzte „Zusammenraffung", um Goethes auf die Persönlichkeit gemünztes Wort auf das Werk zu übertragen: Die klassische Form wird zur mythischen Formel. Die erste Themengruppe der Coriolan-Ouverture könnte auf den Steintafeln vorgeschichtlicher Epochen eingegraben sein. In solch symbolhafter Ferne vollzieht sich hier der Kampf zwischen Schicksal und Einzelgestalt. Nicht nur ein wirkliches, sondern auch ein mögliches Ende der klassischen Gestaltung des Heroischen ist erreicht. Kein besserer Beweis a contrario ließe sich dafür erbringen, als die gänzliche Verständnislosigkeit des typischen Romantikers gegenüber Beethovens heroischer Klassizität: Ludwig Spohr nannte den letzten Satz der Eroika einen „am wenigsten befriedigenden nichtssagenden Lärm" (Selbstbiographie I, 229). Nicht romantische Träumerei, sondern jene „kontemplative Schwärmerei" im Sinne des die Grenzen klassischer Naturschilderung absteckenden Schillerschen Aufsatzes „Über Matthisons Gedichte" wurde zur gestaltenden Macht des Gegenbildes zum Heroischen, des Pastoralen. Gewiß schaut das Programm der Pastoralsymphonie nach rückwärts, nicht aber ihr Geist. Das wird schon genügend deutlich aus der Gegenüberstellung des Anfangs des Beethovenschen Werkes mit dem des Vorbildes in der äußeren Gestaltung, des „Portrait musicale de la Nature" des Stuttgarter Hofkapellmeisters Justin Heinrich Knecht (Beisp. 9). Das Sequenzen-Thema Knechts ist eine durchaus noch in der



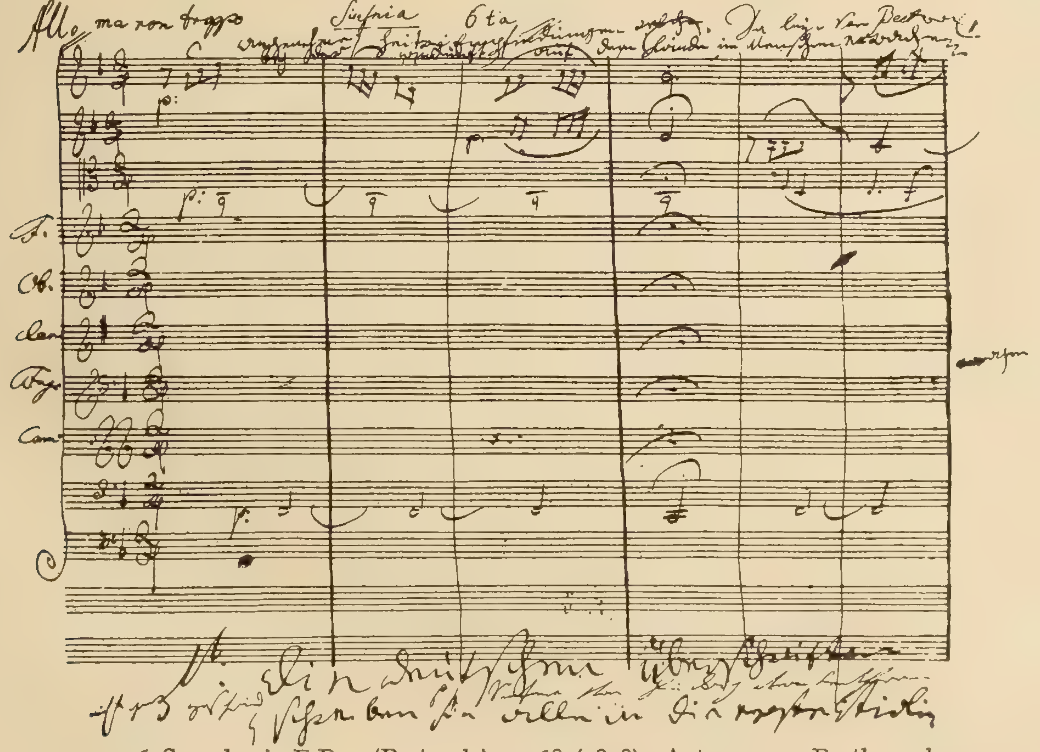
Gestaltungsweise des Galanten wurzelnde Ganzheit. Es tritt mit keinem höheren Rechtsanspruch ins Leben, als gestückelt, gereiht zu werden. Beethovens Thema aber ist, wie Hans Pfitzner mit Recht betont hat, ein Mikrokosmos von Melismen und Rhythmen, die der Ausbreitung und des Anwachsens harren. Wirklich des Anwachsens! Und im Gegensatz zu Hans Mersmann[10]), dessen „kosmische" Deutung natürlich anerkannt wird, glaube ich auch in der Pastoralsymphonie an die organische Gestaltung, freilich an eine solche, die bis zu der Grenze gelockert ist, deren Überschreitung zur galanten Additionstechnik hin für Beethoven zu dieser Epoche unmöglich war.

Auf Beethovens letzte Schaffenszeit, die je nach der sachlichen Einstellung seit Schindler[11]), der übrigens lediglich für eine dreigeteilte Darstellung des äußeren Lebens die Sanktion des Meisters besaß, verschiedene Einteilungen und Untergruppierungen erfahren hat, paßt ein Wort Goethes aus dem vierten Teile von „Wahrheit und Dichtung". Wenn je im Leben der Menschheit, stoßen wir hier auf jenes „sich Resignieren im ganzen" im Sinne des späten Goethe, das von allen Äußerlichkeiten abstrahierend nach Begriffen sucht, „welche unverwüstlich sind". Diese sind nicht mehr, wie in der Epoche des Fidelio, der dritten und fünften Symphonie durch Kampf zu erringen. Sie sind errungen und können sich nun frei entfalten. Für dieses geistig-technische Sich-Entfalten liegen in den Analysenwerken H. Riemanns[12]), in G. Beckings Untersuchungen über das Scherzothema und die Scherzowirkung[13]), in Paul Mies'[14]) Nachweisung der konstruktiven Logik der thematischen Erfindung und Arbeit, in A. Schmitz'[14]) Aufzeigung der „kontrastierenden Ableitung" auf exakte Einzeluntersuchungen gestützte Belege in großer Anzahl vor.



16. Beethovenbüste nach der Gesichtsmaske von Franz Klein, 1812. (Beethovenhaus.)

Die Entwicklung aller Sätze einer Riesenschöpfung, wie des cis-Moll-Quartettes aus dem Thema des Adagio, ist unter vielen gleichen Beweisen der gewaltigste für Beethovens Willen



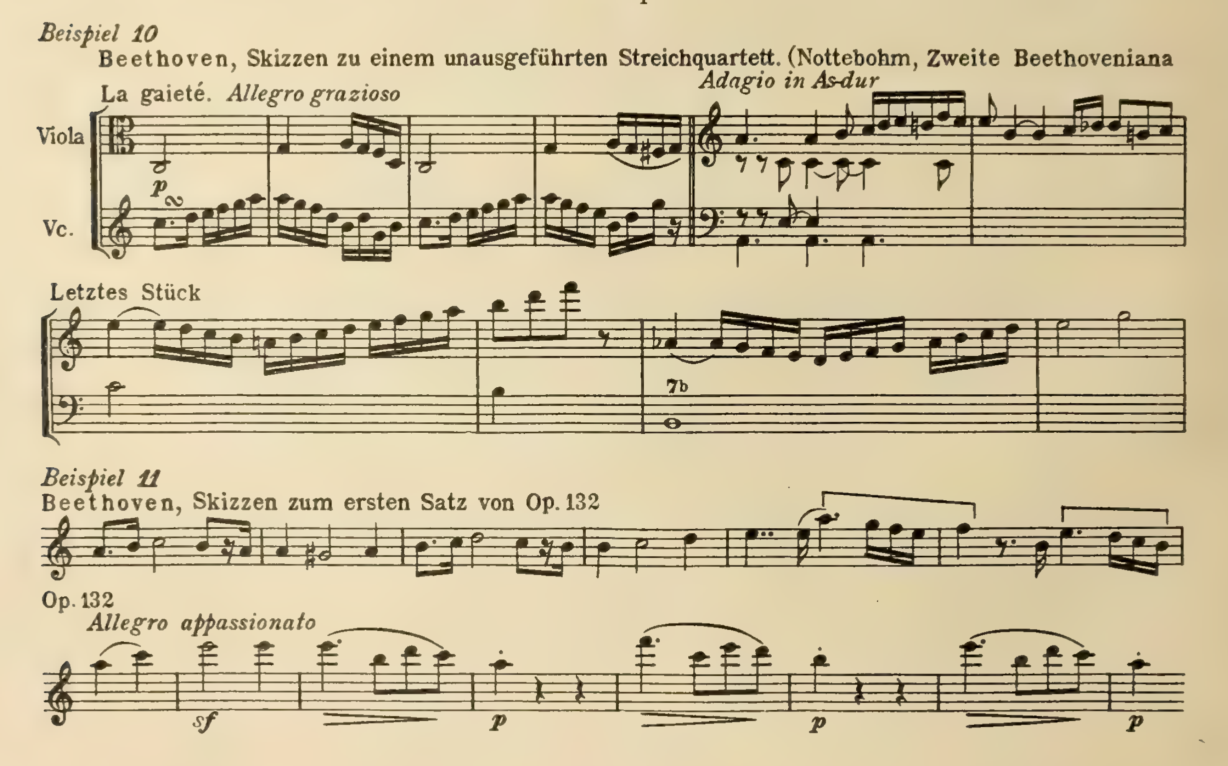
17. 6. Symphonie F-Dur (Pastorale) op. 68 (1808). Autogramm, Beethovenhaus.



18. Beethovens Gönner Fürst Andréj Razumówskij. Nach dem Gemälde von F. Waldmüller.

zur höchsten, das ganze Werk umspannenden Einheit. In dem Maße diese Einheit in den letzten fünf Streichquartetten an äußerer Erkennbarkeit verliert, gewinnt sie an erspürbarer, fühlbarer höherer bindender Kraft. Nicht selten ist diese Tatsache einer, wie eine Vision vor dem Geiste des Komponisten auftauchenden inneren Einheit schon im Stadium des ersten Entwurfes zu erkennen. So in den Skizzen zu einem nicht ausgeführten Streichquartett, bei dem die ideellen Beziehungen der Sätze — des Allegro grazioso, des Adagio und des „letzten Stückes" — schon in der wahrscheinlich ersten Fixierung festlagen (Beispiel 10). Das Thema des Schlußsatzes des Quartettes in a-Moll op. 132 ist nur das Emportragen auf eine höchste, letzte Geistesstufe des Hauptgedankens des ersten Allegro. Auch diese Einheitsbeziehung taucht schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt des Entwerfens auf, wie wiederum die Skizzen beweisen[15] (Beisp. 11).

Wie der Gehalt der Kompositionen des späten Mozart auf die eine Formel der Zauber-





Die Symphonie. (Zu Beethoven op. 80, Phantasie für Klavier, Orchester und Chor in B-dur.) Gemälde von Moritz von Schwind, 1852. München, Neue Pinakothek.

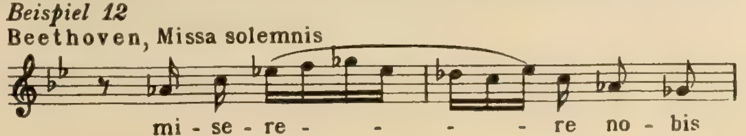
Personen: Franz Lachner dirigiert, über ein Notenpult gebeugt steht in der linken Ecke Franz Schubert, neben ihm der Sänger Joh. Michael Vogl. Am Klavier sitzen Frau Maximiliane von Blittersdorf geb. Brentano und der Maler selbst. Die Sängerin ist Karoline Hetzenecker von Mangstl, der junge Gutsbesitzer Franz Ritter von Bruchmann, später Prior in Alt-Ötting.



flöte — jenes von dem Willen eines Zeitalters durchbebte Wort: Noch mehr — Er ist Mensch! — gebracht werden kann, so können auf der allerletzten Stufe der klassischen Entwicklung die Spätwerke Beethovens auf ein gleiches Maß zurückgeführt werden. Millionenfach ist dieses rein Menschliche aus den Schöpfungen des letzten Beethoven herausgefühlt worden. Es wird aber gerade in seiner Entwicklung bis zur letzten Reinheit am klarsten erkannt bei einem Vergleich entsprechender Partien aus Werken verschiedener Schaffenszeiten. So etwa bei der Gegenüberstellung des „Qui sedes ad dexteram patris — miserere nobis" aus der Messe op. 86 und aus der Missa solemnis. In der Messe von 1807 paßt das in der Textstelle erschaute Bild genau in die heroische Vorstellungswelt der mittleren Epoche sich ein. Alles ist auf schärfste dramatische Kontrastierung gestellt. Prägnanter und einfacher läßt sich der Gegensatz von Gottesherrlichkeit und Erbarmungswürdigkeit des Menschlichen nicht wiedergeben. Die schlichte Unisono-Formel des „Qui sedes" wird in dem breit ausgeführten „Miserere nobis" gleichsam ins Gegenteil verkehrt: Äußere Teiligkeit des Aufbaues gemäß der zugrunde liegenden Idee bei schärfster innerer Verbundenheit. In der Missa solemnis aber sind alle Einheitsbeziehungen in die Innenform gerückt. Gottheit und Mensch stehen sich nicht mehr in äußerlich — insbesondere auch dynamisch — scharf voneinander getrennten Chorpartien gegenüber. Das Qui sedes wird in den Miserere-Teil einbezogen, in ihn hineingezogen. Beethoven deutet dadurch mit tiefer Symbolik das Menschwerden Gottes in seinem höchsten Liebeswerk, dem Erbarmen, an. Auch in der melodischen Erfindung der Stelle tritt der Wandel von einer wirklichen Plastik des Thematischen zu einer Art von innerer Plastik zutage, zu einer vokalen Thematik, wie sie H. Abert[17]) im Hinblick auf die Melodik Bachscher Arien als abstrakt und absolut bezeichnet hat. Hier wird deutlich, welchen Gewinn der letzte Beethoven durch das Sich-Versenken in die Werke der Großmeister der hochbarocken Musik gezogen hatte. Die Wort-Ton-Beziehung hat sich gegenüber den klassischen Forderungen der Berliner Schule durchaus gewandelt. An die Stelle der exakten Verpassung von Wort und Ton im deklamatorischen Prinzip tritt jetzt unter Einwirkung Händels und Bachs bei Beethoven das weite Ausschwingen des Wortes, das freie Sichergießen seines inneren Gehaltes, seiner inneren Kraft, in den Ton (Beisp. 12). Beethoven



19. Beethoven, „wie er in den letzten Jahren seines Lebens mehr sprang und lief denn ging". Zeichnung von J. P. Lyser. „Cäcilia" 1833.

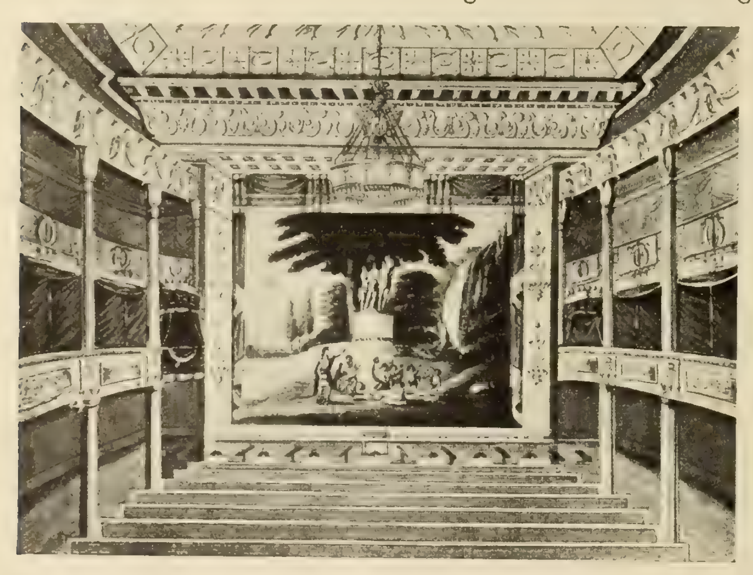




20. Erzherzog Rudolf, Kardinal und Erzbischof. Schüler und Gönner Beethovens. Ölgemälde. Wien. Ges. d. Musikfreunde.

übernahm diese große Grundgesetzmäßigkeit im vokalen Schaffen der Barockmeister, aber er übernahm sie frei und erhaben über jede Art von Nachahmung. Auch hier wahrte Beethoven gegenüber Formen und Formprinzipien des älteren Stiles die gleiche Selbständigkeit, wie gegenüber der Fuge, über deren Gebrauch im Spätwerke er Karl Holz gegenüber sich äußerte: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst. Ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heutzutage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, wirklich poetisches Element kommen."

Gewiß sind äußere Berührungspunkte gegeben zwischen dem Verhalten Beethovens zu den Meistern und zur Kunst der Vergangenheit und dem seiner Zeit gegenüber den „geschichtlichen" Künsten. Beethovens Standpunkt aber ist trotzdem nicht ein romantischer: Wiederbelebungstendenzen jeder Art lagen ihm fern. Das Vergangene hatte nur Wert für ihn, soweit es sich in seine Werk- und Denkform eingestalten ließ. Es steht hierzu nicht in Widerspruch, wenn hier des öfteren, insbesondere in der frühen Schaffenszeit, auf romantische Elemente bei Beethoven hingewiesen wurde. Sie gehören in der Frühzeit zu den romantischen Vorerscheinungen, wie sie der Sturm und Drang hervorrief, unter dessen Nacherschütterungen der junge Künstler mit erbebte. Die an ihn gestellte Schicksalsfrage, ob die Mischung von Kraft und Melancholie zur Zerrissenheit der romantischen Persönlichkeit führen sollte oder zur Besiegung der sich der Kraft entgegenwerfenden Hemmungen, zur bewußten Aktivität des klassischen Geistes, hat Beethoven schon an der Schwelle des Mannesalters klar entschieden. Kein größerer Unterschied ist denkbar, als zwischen Beethovens wahrhaft römischer Strenge gegen sich selbst, seiner an die Sache dahingegebenen Lebensführung und der des typischen Ichmenschen, des Romantikers. Und selbst noch in den Bezirken der romantischen Deutung von Beethovens Kunst findet sich die Anerkennung der Klassizität des



21. Das Wiener Theater in der Josefstadt. Farb. Stich nach Schoeller von A. Geiger. Es wurde am 3. 10. 1822 mit Carl Meisls Festspiel „Weihe des Hauses" (Musik von Beethoven) eröffnet.



22. Beethovens Leichenzug vom Schwarzspanierhaus am 29. 3. 1827. Nach dem farb. Stich von Stöber.
Bonn, Beethovenhaus.

Meisters. E. T. A. Hoffmann[18]) stellt von dem architektonischen Bau der Egmont-Ouvertüre fest, daß er sich „nach der klassischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet". Das lehrreichste Beispiel von Beethovens antiromantischer Einstellung bietet die Klaviersonate op. 81. Diese Sonate erhärtet die schon von G. Becking aufgestellte, von A. Schmitz[19]) in seiner Untersuchung der Wesensverschiedenheit romantischer und Beethovenscher Musik gestützte Feststellung des Gegensatzes von Beethovens funktionellem und von romantisch assoziativem Verfahren. Die zu Beginn der Sonate op. 81 aufgestellte Devise (Lebewohl) dient dem Künstler in keiner Weise zu romantischer Stimmungsweckung. Keinen Augenblick ist das Devisenmotiv — man mag es „Idee" nennen, um die Eigenschaft der Beethovenschen Idee an einem markanten Beispiel zu erkennen — ein Mittel zur Entspannung der tektonischen Strenge. Ganz im Gegenteil wirkt sie auf deren erhöhte Spannung hin. Zieht man zum Vergleiche Mendelssohn-Bartholdys Ouvertüre zu Ruy Blas heran, so zeigt sich, daß die im Lento vorangestellte Devise Mendelssohns nur assoziative, Stimmung erweckende Bedeutung hat. Eine höhere Funktion im Sinne der klassischen Gestaltung Beethovens kommt ihr nicht zu.

Gelegentliches Mitgerissenwerden für kurze Augenblicke von der romantischen Zeitströmung hat für Beethoven kaum größere Bedeutung, als etwa J. S. Bachs zeitweilig bekundete Freude an den „Leipziger Liederchen". Ein tiefer Liegendes, Gegensätze der Weltanschauung trennen beide Meister von den Kunstepochen, die während des Schwerpunktes ihres Schaffens die herrschenden waren. Beethovens Stellung gegenüber der Romantik entspricht dem inneren Gegensatze Goethes zu seinen „unklassisch-sentimentalen Zeitgenossen"

(Gundolf). Sein Verhalten K. M. v. Weber gegenüber beweist es zur Genüge. Nur die Äußerungen des Kraftvollen, wie sie sich in der Gestalt des „wie ein Haus" dastehenden Kaspar verkörperten, imponierten ihm. Das „verteufelte Zeug" in der Partitur des Freischütz aber, vor allem aber auch Webers „Weichheit" mochten ihm — wie seinem großen Zeitgenossen — als das romantisch Kranke erscheinen. Die Gesetzlichkeit seines Wesens mußte es ablehnen.

LITERATUR.

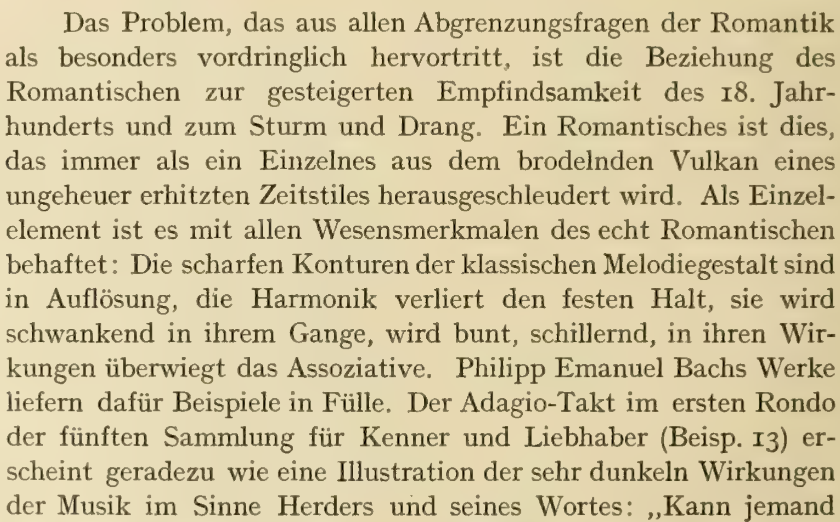
[1]) Franz Schultz, Romantik und romantisch als literar-hist. Terminologien. D. Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. u. Geistesgesch., 2. Jahrg., H. 3. — [2]) E. T. A. Hoffmann, Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia. Ges. Mus. Nov. u. Aufs., II. Bd. — [3]) W. H. Wackenroder, Werke u. Briefe. Herausg. v. Fr. v. d. Leyen. Jena 1910. I. 185. — [4]) Lebensläufe deutscher Musiker. Herausg. v. A. Einstein. Bd. 2. S. 10. — [5]) E. Bücken, Anton Reicha. München 1912. — [6]) Hans Gál, Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven. Adlers St. z. M., 3. Heft. — [7]) E. Bücken, Die Lieder Beethovens. (Sandbergers) Beethoven-Jahrbuch, 2. Jahrg. — [8]) A. W. Thayer, Ludwig v. Beethovens Leben, Bd. 1. — A. Sandberger, Ausgew. Aufsätze, 2. Bd., 1924. — [9]) L. Schiedermair, Der junge Beethoven. II. Teil. — [10]) H. Mersmann, Beethoven. Die Synthese der Stile. Berlin o. J. — [11]) A. Schindler, Beethoven-Biographie, S. 23. — [12]) H. Riemann, Analysen von Beethovens Klaviersonaten, 3 Bde., Berlin 1919, u. Beethovens Streichquartette, Berlin. — [13]) G. Becking, Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzo-Thema. Leipzig 1921. — [14]) P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils. Leipzig 1925. — [15]) A. Schmitz, Beethovens „Zwei Prinzipe". Berlin u. Bonn 1925. — [16]) G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 210ff. — [17]) H. Abert, Wort und Ton in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts. A. f. M. V, Heft 1. — [18]) Musik zu Goethes Egmont. Ges. Schriften II, 6/7. — [19]) A. Schmitz, Das romantische Beethovenbild. Berlin 1927. S. 114.

DEUTSCHE ROMANTIK.

VORAUSSETZUNGEN.

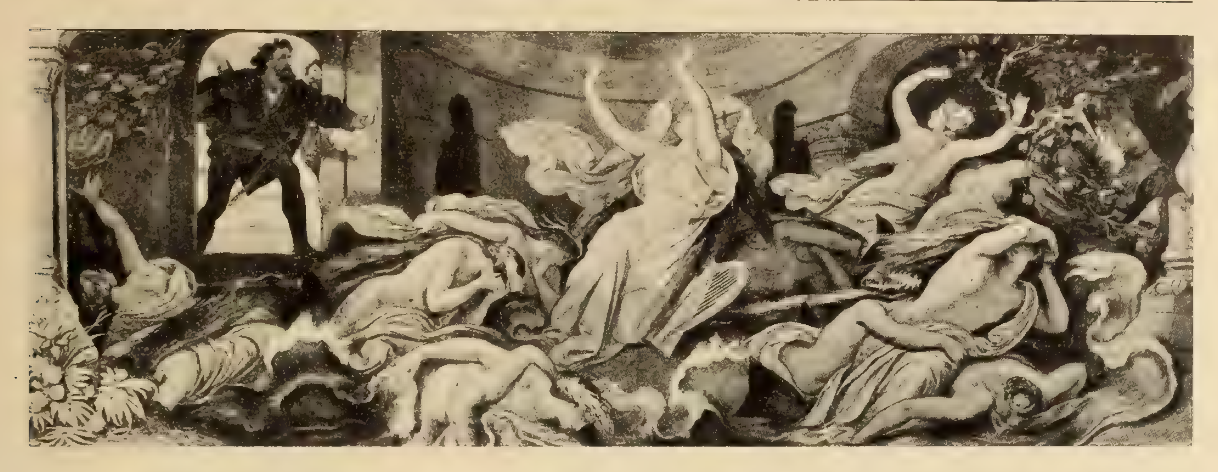


23. Die Note B aus J. P. Lysers Musikal. Bilder-ABC (s. Abb. 27).
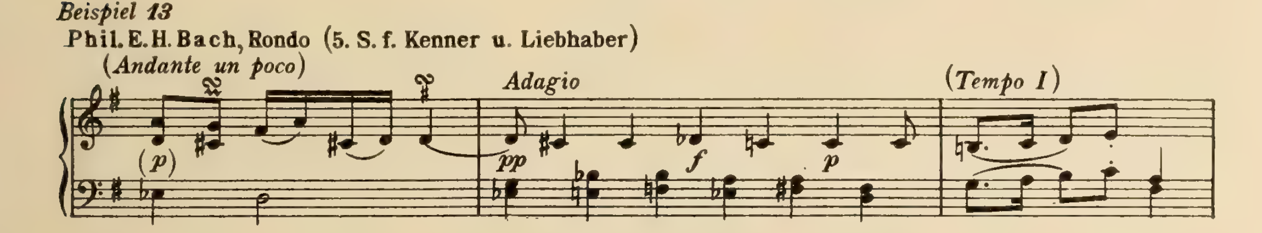


Das Problem, das aus allen Abgrenzungsfragen der Romantik als besonders vordringlich hervortritt, ist die Beziehung des Romantischen zur gesteigerten Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts und zum Sturm und Drang. Ein Romantisches ist dies, das immer als ein Einzelnes aus dem brodelnden Vulkan eines ungeheuer erhitzten Zeitstiles herausgeschleudert wird. Als Einzelelement ist es mit allen Wesensmerkmalen des echt Romantischen behaftet: Die scharfen Konturen der klassischen Melodiegestalt sind in Auflösung, die Harmonik verliert den festen Halt, sie wird schwankend in ihrem Gange, wird bunt, schillernd, in ihren Wirkungen überwiegt das Assoziative. Philipp Emanuel Bachs Werke liefern dafür Beispiele in Fülle. Der Adagio-Takt im ersten Rondo der fünften Sammlung für Kenner und Liebhaber (Beisp. 13) erscheint geradezu wie eine Illustration der sehr dunkeln Wirkungen der Musik im Sinne Herders und seines Wortes: „Kann jemand wohl, was Töne sagen wollen, sagen? reden sie nicht die verworrenste Sprache von Halbempfindungen, die sich unserer Seele immer zu nähern scheinen, und sie nie fassen, die immer wie Sand oder Wellen des Meeres uns umspülen, uns umrauschen, und nie ihre Wirkung in uns nur halb vollenden"? (Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?[1])

Das Hinuntertauchen in die Unergründlichkeit des romantischen Reiches ist hier Ereignis, aber ein Untertauchen in dieses Dämmerland nur für kurze Frist. Gerade dieses kurze



24. Die schöne Melusine. Freskogemälde von M. von Schwind. Wien, Österr. Galerie.
Diesen echtromantischen Stoff wählte Grillparzer zu einem Operntext für Beethoven. Aber erst Konr. Kreutzer komponierte die Oper. F. von Mendelssohn-Bartholdy schrieb eine Melusinen-Ouvertüre.

Beispiel 13
Phil. E. H. Bach, Rondo (5. S. f. Kenner u. Liebhaber)



Verweilen bei Emanuel Bach, der mit gleich eruptiver Plötzlichkeit wieder in der heiteren Welt seines Rondothemas auftaucht, kennzeichnet die geschichtliche, die stilistische Situation. Ein Romantisches ist hier vorhanden, aber ein Romantisches auf kurze Sicht, nicht aber schon Romantik, nicht eine Geisteshaltung, nicht ein Stil.

Ein Gleiches ist auch von Beethovens Romantizismen zu sagen, denen zur Stilbildung und zum Stilzusammenschluß eben der Kitt einer vereinigenden Geisteshaltung fehlt. Für Beethovens antiromantische Stellung möge hier noch ein letztes Zeugnis in einem Ausspruch Moritz Hauptmanns angeführt werden, das noch dadurch an Gewicht gewinnt, weil Hauptmann im Grunde Beethoven — er stellt sein „Werden" in Gegensatz zu Mozarts „Sein" — auf die romantische Seite hinüberziehen möchte. Wider Willen aber wird er gerade Zeuge für seine Klassizität: „Beethovens Moll lastet fürchterlich, aber ich bin mit ihm, verlasse ihn nicht, wende mich nicht ab als von unwürdigem Schmerze, das Mitkämpfen gegen das unabwendbare Ungeheure erhebt mich"[2]). Die allgemeine Gegenüberstellung von Sein und Werden ist belanglos gegenüber dieser Anerkennung der Beethovenschen Aktivität, einer klassischen Aktivität, die wie ein mächtiges Bollwerk sich der romantischen Stimmungsauflösung entgegenstemmt. Beethovens die Musik auf ihren höchsten Gipfel auftürmende Klassik bedeutet eine ähnliche Stilüberschneidung gegenüber der seit der Mitte seines Schaffens aufkommenden Romantik, wie das Hochbarock Sebastian Bachs gegenüber dem galanten Stil des achtzehnten Jahrhunderts. Aber der eine tiefgehende Unterschied besteht bei aller Gleichheit der äußeren, stilistischen Lagerung, daß der galante Stil zu Bachs Kunst weitgehend in Opposition stand, während die romantischen Komponisten Beethoven zu den Ihrigen zählten. Gerade diese Romantisierung



25. Titelblatt zu Louis Schneiders Liedersammlung „Jocosus", gezeichnet von Th. Hosemann, Berlin. Beispiel liebevoller romantischer Kleinmalerei (s. a. Abb. 26 und 27).

Beethovens, wie sie insbesondere von E. T. A. Hoffmann ausging, hat dem Stilübergang von der Klassik zur Romantik die glatte, reibungslose Bahn geschaffen.

Es ergibt sich so die eigenartige, kaum ein zweites Mal in der Geschichte der Musik anzutreffende Tatsache, daß ein Künstler zum Sturmbock und Bannerträger einer Geistesrichtung gemacht wird, der er selbst nicht angehört. Hinter diesem „rein romantischen" Musiker Beethoven aber konnten die musikalischen Frühromantiker fast ungefährdet in ihre künstlerische Provinz eindringen.

Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck — in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" und in den „Fantasien über die Kunst" — waren es, die durch den im Sturm und Drang aufgekommenen Gedanken von der die dunklen Gefühle ausdrückenden Musik die Tonkunst ganz von der Affektenlehre losketteten. An die Stelle des „realen" Gefühls der Aufklärung, des „dunkeln" des Sturmes und Dranges treten nun „die unkörperlichen Bewegungen des Gemütes", tritt die Loslösung des durch Musik erregten Gefühls von der wirklichen, der körperlichen Welt. In den Fantasien stellt Wackenroder der Vernunft, der Geistesmacht eines versunkenen Kunstzeitalters, die Fantasie entgegen, jene Fantasie, deren „Heerscharen die Poesie mit magischen Bildern bevölkern und

die formlosen Regungen in bestimmte Gestalten menschlicher Affekten verwandeln, welche wie gaukelnde Bilder eines magischen Blendwerks unseren Sinnen vorüberziehen".

Hier erklingt jenes Zauberwort, das dem Romantiker zur magischen Formel wurde, mit der er seine Herrschaft über die Tonkunst ausübt. Den Platz des durch Musik erregten Gefühles nimmt nun das assoziativ Erregte, das ,,in den Tönen schwimmende Bild" ein. Auch dieser Vergleich ist nicht willkürlich gewählt. Er paßt zu der frühromantischen Vorstellung vom Wesen der Musik als eines in den Tiefen des Gemütes geheimnisvoll flutenden Stromes, der seinen Stoff uns selber vorströmt (Wackenroder, Phantasien). Diese Auffassung vom Wesen der Tonkunst erhält sich durch die gesamte romantische Epoche, bis zu Schumann, der K. M. von Webers Wort über die blühendste Phantasie als Hauptmoment des Schaffens sich zu dem Satze verdichten läßt: ,,Der Verstand irrt, das Gefühl nicht!"



26. Reinicks Ständchen. Zeichnung von Adolf Schrödter, 1833.

Dennoch aber nimmt der Kunstverstand in der musikalischen Romantik — vor allem in der romantischen Kritik — eine hochbedeutsame Stellung ein. Und nicht weniger als Schumann selbst gehören die scharfsinnigen Kritiker E. T. A. Hoffmann und K. M. von Weber zu den romantischen Geistern, die nach einem Worte O. Walzels dem Instinkt denkend nachgingen.

Kaum ein lebendigeres Schauspiel romantischen Zwiespaltes ist denkbar, als es das Musikschrifttum der Epoche bietet. Mit einem Material von spinnwebfeiner Zartheit erbaut E. T. A. Hoffmann das musikalische Tongebäude: ,,Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, in der er alle durch Begriffe ,,bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben". Und dennoch ist diese Musik in den Weihestunden der Begeisterung vom Komponisten erdacht, wie sie ,,der richtende, ordnende Verstand als wahrhaftig anerkennen mußte". Die so entstehende Spannung zwischen den bewußten und unterbewußten Kräften im Kunstschaffen aber macht das eigentliche Leben des romantischen Tonwerkes aus. Zur Anschaulichkeit aber gelingt dieses — R. Schumann weist oft darauf hin — bald in Bildern, die der Komponist erweckt, bald als besonderer ,,Geist", als romantische Stimmung, die über der Komposition ausgebreitet liegt.

In seiner Besprechung der Fantastischen Symphonie von Berlioz hat Schumann[3]) genau die Grenze der romantisch assoziativen Bildhaftigkeit und Stimmungswirkung angegeben: ,,Man irrt sich gewiß, wenn



27. Titelblatt zu Lysers Musikalischem Bilder-ABC. Berlin (s. Abb. 23).

man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Fantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke die Komposition sein, — und je fantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. — Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag".

Durch die Feinheit und Zartheit der Schilderung, deren Wirkung Schumann selbst als visionär bezeichnet, ist diese romantische Bildmusik sowohl von der nachahmenden Musik des Aufklärungszeitalters getrennt, die noch bis tief in die Klassik hineinreicht (Schöpfung, Jahreszeiten), wie andererseits von ihr aus keine Brücken zur realistischen Programmusik der folgenden Epoche hinüberführen.

Dem romantischen Musikschrifttum und der romantischen Musikästhetik eignet jenes Werden, jenes Unvollendetsein, das nach Schlegels bekannter Definition das romantische Wesen kennzeichnet. Auf viele Ziele ist die an sich hochbedeutsame schriftstellerische Arbeit der Hoffmann, Weber, Schumann gerichtet. Aber diese zahlreichen, feinen Denkeinzellinien finden sich nicht, sie werden nicht zu einem Ganzen untereinander verflochten. So bleibt Hoffmanns gewichtige Opernästhetik Torso, und es ist bezeichnend für die Vereinzelung dieser musikalischen Denker, daß nicht einmal Weber, dem es gerade auf zusammenfassende ästhetische Darstellung ankam, auf den Fundamenten Hoffmanns weiterbaute. Erst dem realeren Sinne der folgenden Generation gelang die synthetische Darstellung, die der Romantik versagt blieb. Der Versuch K. M. von Webers, die Musikepochen durch sich überall ähnliche Formen und Gebräuche, in ihrer Konstanz und damit auch in ihrer Einheit festzulegen, die Einheit ihrer Formen und Ideen zu erkennen, ist aus echt romantischer Sehnsucht geboren, dort zu binden, wo alles in die Vielheit und in die Unendlichkeit zu verströmen begann.

Die geschichtliche und stilistische Situation der musikalischen Romantik wird nur dann richtig erkannt, wenn ihr Verhältnis zu den vorhergehenden Kunstepochen in rechter Weise berücksichtigt wird. Jenes Speisen aus der gleichen Quelle und jene Wechselwirkung von Sturm und Drang, Klassik und Romantik, von der die moderne Literaturwissenschaft spricht[4]), besteht auch auf der Seite der Musik in der besonderen Art, daß hier die inneren Bindungen bis zur ersten —galanten—Phase des neuen Stiles im 18. Jahrhundert zurückreichen. War die musikalische Klassik die Verschmelzung der heterogenen Elemente des galanten und empfindsamen Stiles, so erhebt in der romantischen Musik jener Dualismus in neuer Form das Haupt. Der hier gemeinte Dualismus entspricht den beiden von E. Kurth[5]) aufgezeigten Entwicklungslinien der Romantik, einer fantastisch ins Unendliche strebenden und einer stillen, meist in kleineren Formen Beruhigung suchenden.

Zu Beginn des Jahrhunderts entwickelte Anton Reicha (1770—1836) — in der um 1803 in Wien geschriebenen Abhandlung „Philosophisch-praktische Anmerkungen"— Gedanken, die geradezu als Leitsätze der erstgenannten Hauptrichtung der Romantik voranleuchten. Die Kernpunkte dieser Schrift beziehen sich insgesamt auf die Sprache „einer neu aufsteigenden Epoche der feineren Ausweichungsarten, der feinen Verbindungen der Harmonie", an die das Ohr erst gewohnt werden müsse. Ausweichungen, die man früher für höchst unnatürlich würde gehalten haben, werden zur Regel werden, sagt Reicha. Da nun einmal die Musik darauf verfallen ist — fügt er hinzu — mit einer künstlichen Verbindung der Akkorde und Tonarten ihr Gebiet zu erweitern, so wird sie wahrscheinlicherweise hierin so weit steigen, als es unser Gefühl nur fassen kann. Und es ist wiederum ein für die Geisteshaltung der Romantik bezeichnender und typischer Zug, daß gerade im Subtilsten, im Reiche „der Reflexe aus dem Unbewußten", in der Harmonik, eine Stetigkeit der Entwicklung sich zeigt, wie sie durch die bedeutendste synthetische Darstellung romantischer Stilproblematik, durch E. Kurths „Romantische Harmonik" erwiesen ist. Damit sind aber auch die großen umspannenden Einheitsbindungen der Epoche schon erschöpft, und diese Tatsache, sowie das Fehlen eines normativen Programms[6]) muß auch hier zu einer gänzlich anderen Herausarbeitung des Führerproblems führen, als in der Darstellung der vorhergehenden Stilepochen. In der Musik des 18. Jahrhunderts konnte das langsame Ansteigen zweier allgemeiner Stilkurven aufgezeigt werden, die auf ihren Höhepunkten in das Schaffen der großen Führerpersönlichkeiten, der Stilträger Philipp Emanuel Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven ausmündeten. Dem langsamen Ansteigen, der breiten Entfaltung auf dem Gipfel entsprach ein schneller und kurzer Abstieg. Die Stilkurve der Romantik aber verläuft in umgekehrter Weise in schnellem Anstieg zu den Führerpersönlichkeiten als den eigentlichen Trägern des romantischen Stiles und der stilistischen Entfaltung, von denen sie sich — dann schon von einer neuen Stilkurve durchkreuzt — zu den breiten, seichten Flächen eines epigonalen Stiles hinabsenkt.

Dem klassischen Künstlertypus, den im Menschlichen am reinsten Haydn verkörpert, steht der romantische Musiker als in sich gespaltene, uneinheitliche Persönlichkeit gegenüber. Man halte Haydns Wort: „Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden", mit dem er die Sehnsüchte seines Lebens ins schwebende Gleichmaß olympischer Ruhe überführte, etwa gegen den Notschrei des jungen Schumann: „in so ewigem Streite mit mir selbst befinde ich mich, und suche vergebens einen Führer, der mir sagen könnte, was ich tun soll". Hier erklingt schon das Leitmotiv, das mit dumpfem Grollen alle Romantiker von E. T. A. Hoffmann und Schubert bis zu Chopin durchs Leben begleitet hat, und — wohl in mannigfacher Weise variiert — bleibt es bei den Musikern

der verschiedensten Lebensverhältnisse doch immer das gleiche, nicht schlußfähige Grundmotiv. Bei Schubert, der von sich sagte, daß er von einer unbegreiflichen Sehnsucht gedrückt sei, klingt es in Briefen, in grübelnden Gedichten immer wieder an. ,,Ich wandte meine Schritte, und mit einem Herzen von unendlicher Liebe, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zerteilen", heißt es — im Symbolischen herbste Lebensbitternis verbergend — in Schuberts allegorischer Erzählung: Mein Traum. Der Künstler schlägt von hier aus selbst eine Brücke zu seinem Schaffen hinüber, wenn er sagt[7]), daß seine Erzeugnisse durch den Verstand für Musik und durch seinen Schmerz vorhanden seien. Welch ein Unterschied zu Beethovens aus klassisch-polarer Einstellung geborenen Schaffensimpulsen, die in abstoßender Überwindung aller entgegenstehenden Regungen allein aus der Kraft geboren werden. Eine bis zur zerstörenden Flamme aufglühende Fantasie versetzte den Musiker Hoffmann in Ekstase, in einen Rauschzustand des Schaffens. Und auch Weber entwirft in seinem fragmentarischen Roman ,,Tonkünstlers Leben" ein anschauliches Bild von der Gewalt der ihm unheimlichen und ihn peinigenden Gesichte. Es ist nach Webers hochinteressanter Beschreibung des Schaffensprozesses jenes ,,unbestimmte Sehnen in die dunkle Ferne, von der man Linderung hofft, ohne sich von dem: wie? bestimmte Rechenschaft geben zu können, jenes schmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewußtsein des hohen Ideals drückende Fesseln angelegt, an deren Lösung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt . . ., dieses Chaos von wogenden ängstigenden Gefühlen". Immer wieder branden die vom romantischen Temperamente aufgepeitschten Wogen gegen den Wall, den die Besonnenheit aufrichtet, gegen das, was auch für das sublimste Kunstschaffen eben Handwerkliches ist und bedeutet, das etwa aus allen Äußerungen Mozarts über seine Schaffenstätigkeit als klassische Selbstverständlichkeit herausklingt.

Das eigenartigste Bild der romantischen Entzweiung der Persönlichkeit bietet Robert Schumann, der in den beiden gegensätzlichen Gestalten Florestan und Eusebius der Davidsbündler Masken seiner selbst erschuf, sie als seine Doppelnatur bezeichnete, die er wie sein ,,Raro" gern zum Manne verschmelzen mochte. Kaum ein zweites Mal scheint in der gedrängten Einheit einer Einzeltatsache die ganze Epoche selbst sich zu bergen, kaum ein anderes Mal hat die Romantik so wie hier die Maske auf einen kurzen Augenblick vom Antlitz genommen, um der Welt ihre schmerzdurchwühlten Züge zu zeigen. Und wie zur Erfüllung romantischer Duplizität zu Schuberts sinnenfrohem Österreichertum der Schmerz als dominierende Gegenkraft, so trat in die Kreise Schumanns das, was der Primaner in seiner Rede ,,Das Leben des Dichters" das hinter der trügerischen Larve des Glückes düster und ernst stehende Schicksal nannte. Es war jener melancholische Ernst, von dem schon der junge Künstler sich befallen erklärte (Brief vom 5. Juni 1820) — melancholische Depression besagt der letzte Krankheitsbericht des Meisters — den der Komponist hier nicht von sich abwehrte, seinerseits die Passivität des Romantikers erweisend gegenüber dem das gleiche Übel mit höchster Willenskraft siegreich überwindenden Klassiker Beethoven. Schumann gehörte zu der großen Reihe der Romantiker, auf die Wackenroders Wort von der den Künstler aufreibenden hohen Fantasie paßt. Selbst eine im äußeren Bilde so klare Persönlichkeit, wie die Felix Mendelssohn-Bartholdys lebt doch ein Dasein von echt romantischen Innenspannungen. Dieser von rastlosem inneren Drange vorwärts gepeitschte Musiker, dem öffentliches Wirken Lebensnotwendigkeit geworden war, (Brief vom 15. Juli 1844) mochte doch — echt romantisch — sich in die stillen Winkel eines heimlichen Poetenstübleins zurückziehen. ,,Bei allem Dirigieren und öffentlichem Musikaufführen" — klingt diese Romantiker-Sehnsucht in Worte aus — ,,kommt auch
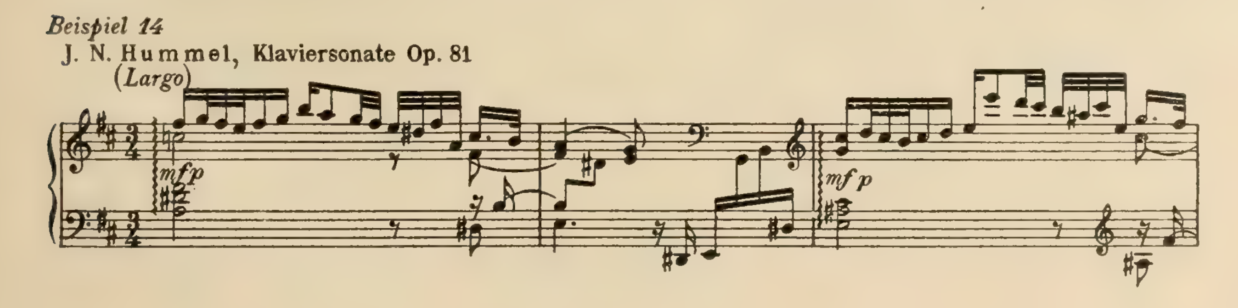
sogar für das Öffentliche selbst so wenig heraus — ein bischen schöner, ein bischen schlechter — was tut's, wie leicht ist es vergessen, — und was recht auf alles das wirkt, alles das weiter schiebt und fortführt, sind doch wieder nur die stillen, ruhigen Augenblicke des Inneren ....“[8]).
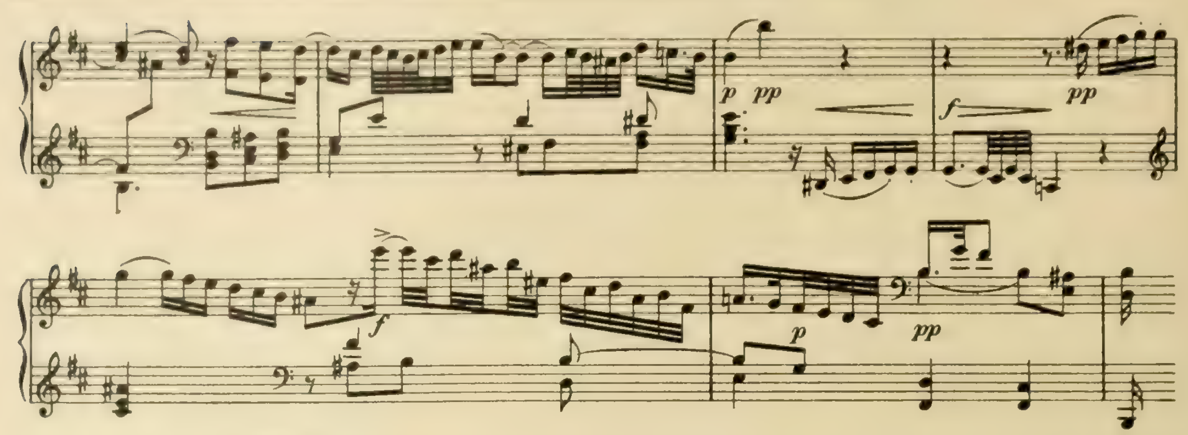
Das Bild der Tonkunst der beginnenden Frühromantik erscheint dem Beschauer heute kaum anders als jenes mannigfache und verwirrende Suchen, Experimentieren, Zerstören, Verheißen, Ahnen und Hoffen, wie es schon Fr. Nietzsche in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ als den Zustand des ersten Jahrhundertjahrzehnts beschrieben hat. Ist es vorerst auch noch unmöglich, das Chaos der stilistischen Um- und Neuschichtungen gänzlich zu überblicken, so treten doch immerhin gewisse Ordnungs- und Richtungslinien schon in einiger Klarheit hervor. Das aber, was für die wirkenden Kräfte selbst gilt, daß sie ebensowohl aus der Perspektive des erfüllten und sich auflösenden Klassizismus, wie aus der entgegengesetzten der Vorbereitung und Entwicklung des neuen, romantischen Stils erschaut werden können, muß auch für ihre Wiederspiegelung in der Darstellung in Anspruch genommen werden.



28. Joh. Nep. Hummel. Zeichnung von Joh. Jos. Schmeller. Weimar, Goethe-Nat.-Mus.

Es ist aber zunächst nur das Werk und noch nicht die künstlerische Persönlichkeit selbst, die hier zunächst in das Zwielicht des Stilübergangs hineingestellt erscheint. Die Schöpfer solcher Tonwerke, aus denen im folgenden romantische Züge aufgezeigt werden, der Mozart-Schüler Johann Nepomuk Hummel, die zu Beethovens Kreis gehörenden Karl Czerny, Ferdinand Ries, der aus Abt Voglers und J. Holzbauers Schule hervorgegangene Bernhard Anselm Weber sind keine Romantiker. Die Musikgeschichte zählt sie zu den Epigonen der Klassiker. Und doch brechen an den morschen, abdorrenden Stämmen hier und dort leuchtende grüne Schößlinge und Blüten eines neuen Musikfrühlings hervor. Mitunter sind die Zusammenhänge dieses schon selbst wahrhaft Romantischen mit der vorhergehenden Epoche noch deutlich zu erkennen. So in dem Largo aus J. N. Hummels Klaviersonate op. 81 (Beisp. 14), bei dem die Konturen von Emanuel Bachs sprechenden langsamen Sätzen noch als eine Sturm und Drang und Romantik luftig überspannende und hier zusammenspannende Brücke noch durchschimmern. An die Stelle der Schwere, der Tiefe und Tiefsinnigkeit Bachs ist unter Einwirkung der gesteigerten

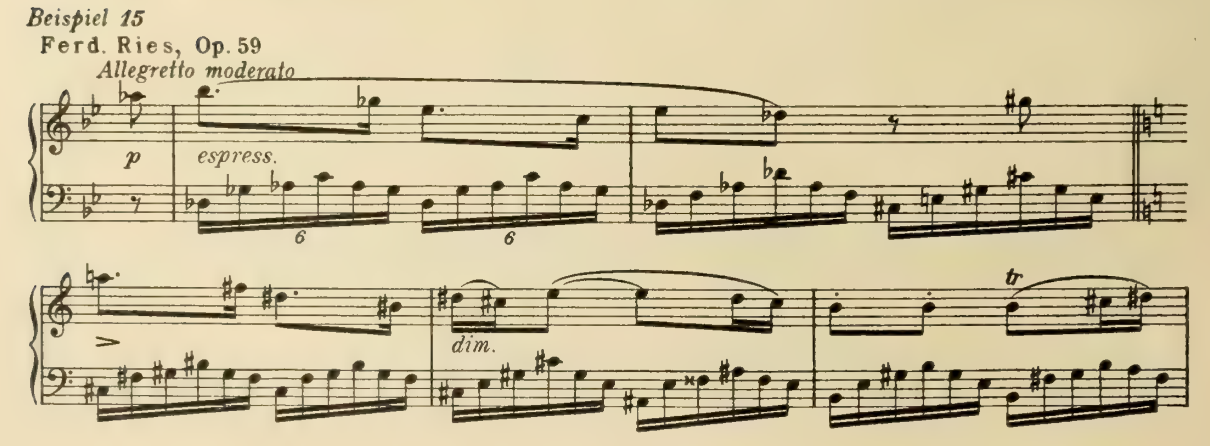





29. J. L. Dussek.

Virtuosität ein spielerisches, schwebendes Gebilde getreten, dessen schwärmerische Vorhalte eine fast Spohrsche Weichheit ausströmen.

Das Merkmal des klassischen Kunstwerkes, seine „reine Einheit" (Schiller) die peinliche Ausgewogenheit seiner einzelnen Elemente ist nicht mehr primäres Kennzeichen der beiden aus Ferdinand Ries' Sonate op. 59 und aus Karl Czernys Klaviersonate op. 76 entnommenen Beispiele (Beisp. 15 u. 16). Die Wagschale neigt sich hier schon tief zur Seite der harmonischen Wirkung. Dabei wird die Grundlage des klassisch melodischen Aufbaus, die auf der Zweiteiligkeit beruhende Symmetrie zwar nicht zerstört, genau: sie wird von außen nicht angetastet, dafür aber von innen aus unterhöhlt. Den klaren Beweis dafür liefern die Sequenzen der Riesschen Sonate, die im klassischen Tonwerk durchaus als wichtige Elemente der Erformung hervorleuchten würden und müßten. Die Gegenkraft der unruhigen und schillernden



Beispiel 16

K. Czerny, Sonate Op. 76

Modulation ist aber hier so stark, daß sie die Aufmerksamkeit von der linearen Wiederholung so sehr abzieht, daß ihre Wirkung dem Hörer kaum mehr zum Bewußtsein kommt. Von der Stelle der Sonate Czernys gilt Ähnliches, bei der der Wirkungsfaktor der klassischen Proportionalität durch eine Vorhaltsmelodik zurückgedrängt wird, die an ihre Stelle den gegenteiligen Eindruck einer unendlichen Melodiebewegung setzt.

Die zwei eng zusammengehörenden Komponisten Johann Ladislaus Dussek (1760—1812) und Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772—1806) bewegen sich nicht mehr nur im Vorgelände der Frühromantik, sie stehen vielmehr schon fest auf ihrer Scholle. Dussek, der Kammervirtuose des Prinzen, hat nicht nur dessen 14 erhaltene Kompositionen veröffentlicht, er ist auch — wie schon Fétis bemerkt hat — weitgehend das Vorbild für das Schaffen des Prinzen Louis Ferdinand gewesen.

Jetzt ist es nicht mehr ein Einzelnes, das Romantik bedeutet, sondern es ist die Gesinnung, die



30. Karl Czerny.
Gedr. bei Mansfeld & Cie.
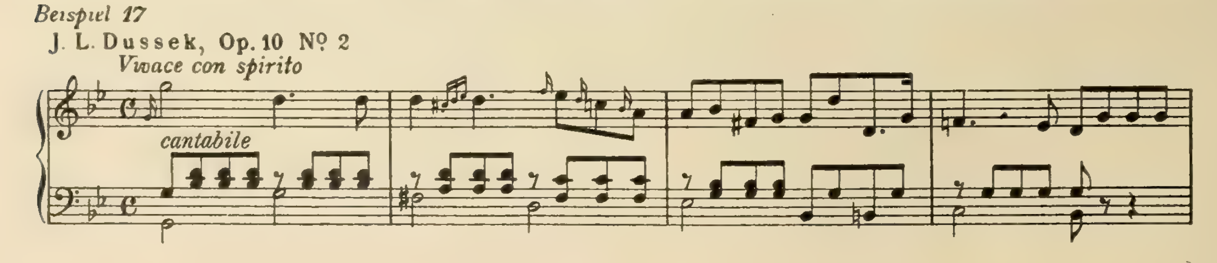


31. Ludwig, Prinz von Preußen (Louis Ferdinand).
Gemälde, Hohenzollernmuseum, Berlin.
(Nach Hohenzollern-Jahrbuch.)

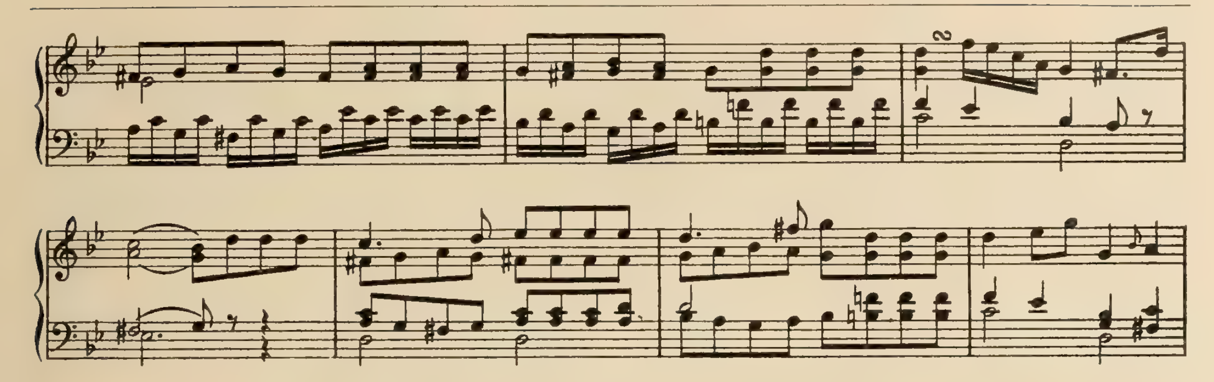


32. Prinz Louis Ferdinands Selbstporträt. Hohenzollernmuseum.
(Nach Frd. Schulze, Franzosenzeit in deutschen Landen.)

Weltanschauung. An Hermann Kretzschmars im Vorwort seiner Neuausgabe der Werke Louis Ferdinands gesprochenem Wort, daß die Echtheit und Stärke der Empfindung des Prinzen auch über die besten Vertreter der musikalischen Frühromantik, über den Österreicher Anton Eberl und über die Gebrüder Romberg im Norden weit hinausrage, ist die Behauptung richtig, der Vergleich aber falsch. An dem Werke des Mozartschülers Eberl hat sein Biograph[9]) nur sporadisch auftretende romantische Züge festgestellt. Und neben dem in seinem bekannten „Lied von der Glocke" im bedächtigen Philisterschritt marschierenden Andreas Romberg nehmen sich die Dussek und Prinz Louis Ferdinand als auf stolzen Rossen dahinbrausende Eroberernaturen aus.

Das Gärende, Brodelnde einer neuen Geistigkeit schlägt in dem kantabeln Anfangsthema der g-Moll-Klaviersonate von Dussek empor (Beisp. 17). In dem Erreichen des äußeren und inneren Höhepunktes des Themas kündigt sich ein Moment an, das nicht erst — wie Emil Naumann meinte[10]) — durch Richard Wagner zum Stilmittel der Romantik zu werden brauchte. Mag Dussek dieses Hineinarbeiten der Verzierung in den Klaviersatz auch zweifellos von seinem





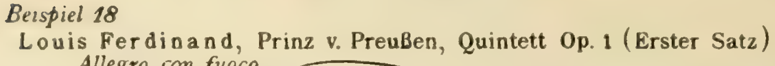
Meister Emanuel Bach übernommen haben, und mag auch hier wieder die junge Romantik Rückschau in das Land des Sturmes und Dranges halten, so bedeutet diese Tatsache doch nur die Übernahme eines kompositorischen Prinzips. Der Geist aber, der sich desselben bedient, ist ein rein romantischer. Gerade hier sind Berührungspunkte mit der Romantik des Prinzen Louis Ferdinand gegeben, dessen Thematik oft gerade durch eine bald offene, bald ornamentale Verbrämung einen schwärmerischen andrängenden Grundcharakter enthält. (Siehe das Seitenthema aus op. 1 (Beisp. 18), oder das Adagio des Quintetts op. 5 (Beisp. 19).)

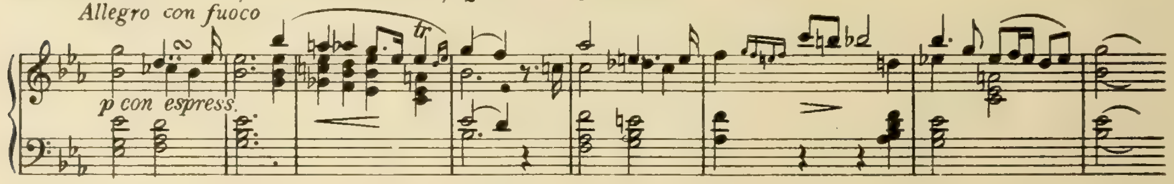
33. Anfang von Prinz Louis Ferdinands eigenhändiger Niederschrift seines Rondos. Berlin, Nat. Bibl.



34. Prinz Louis Ferdinands Heldentod bei Saalfeld.
Nach einem zeitgenöss. Stich.
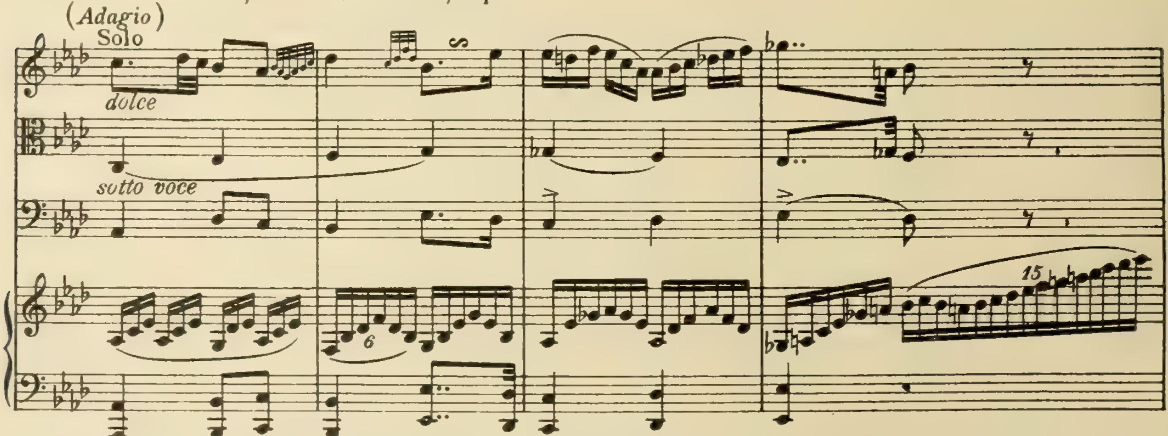
Beispiel 18



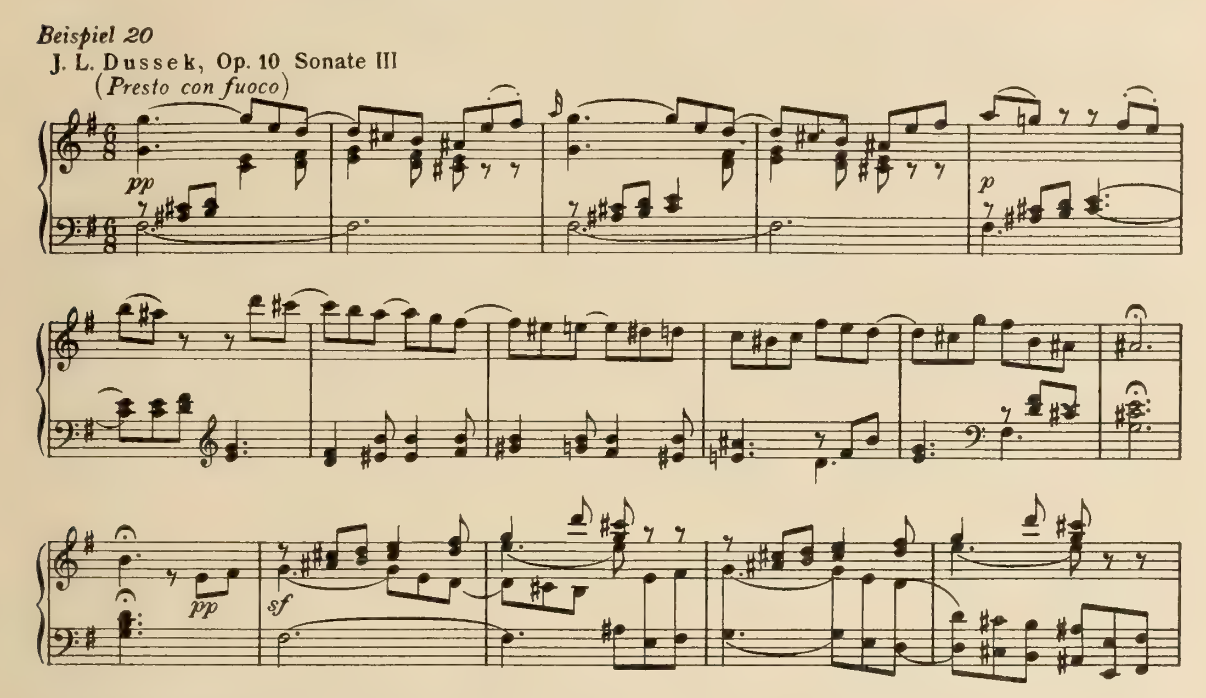


Beispiel 19

Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen, Op. 5



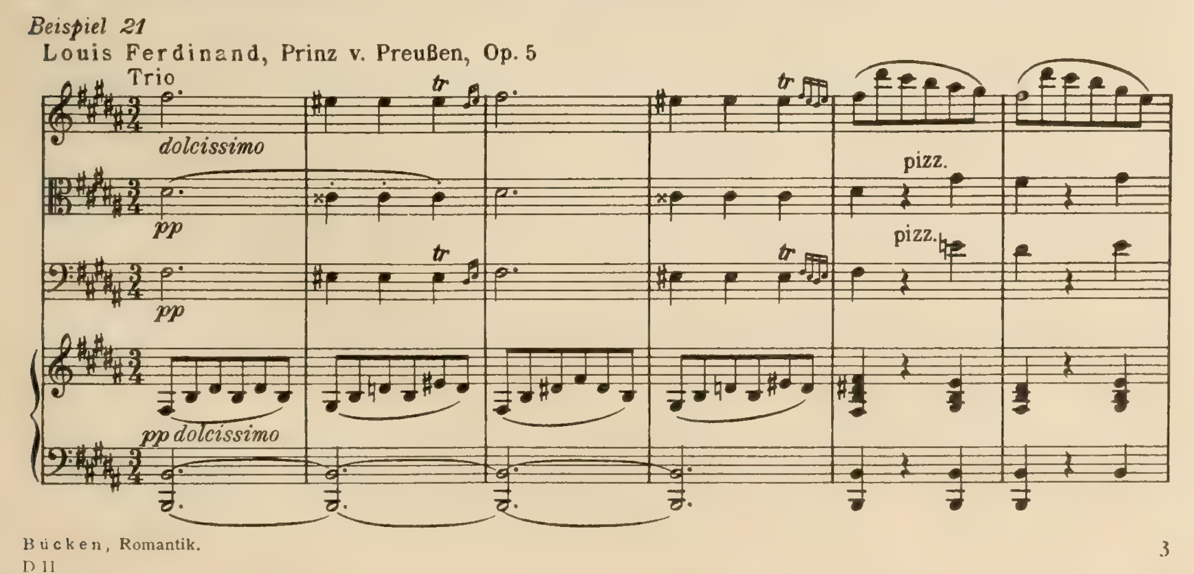
In der gelegentlichen Fantastik ihrer Tonsprache stehen Prinz Louis Ferdinand und Dussek wohl noch zusammen. Sie trennen sich jedoch schon im Verfolgen der Richtung dieser Fantastik. Dussek dringt nicht selten in das Reich einer bewegten Spuk- und Elfenromantik als echter Vorläufer Mendelssohns ein (Beisp. 20). Prinz Louis Ferdinand hingegen wird hier — als Beispiel sei das Trio des Quartetts op. 5 genannt (Beisp. 21) – zum Künder einer neuen Seelensprache, deren Zugehörigkeit zu einer neuen Geistesepoche beim Vergleich mit einer verwandten Mozartschen Stelle klar hervorleuchtet. Der sehnsuchtsvoll schwärmerische Ausdruck

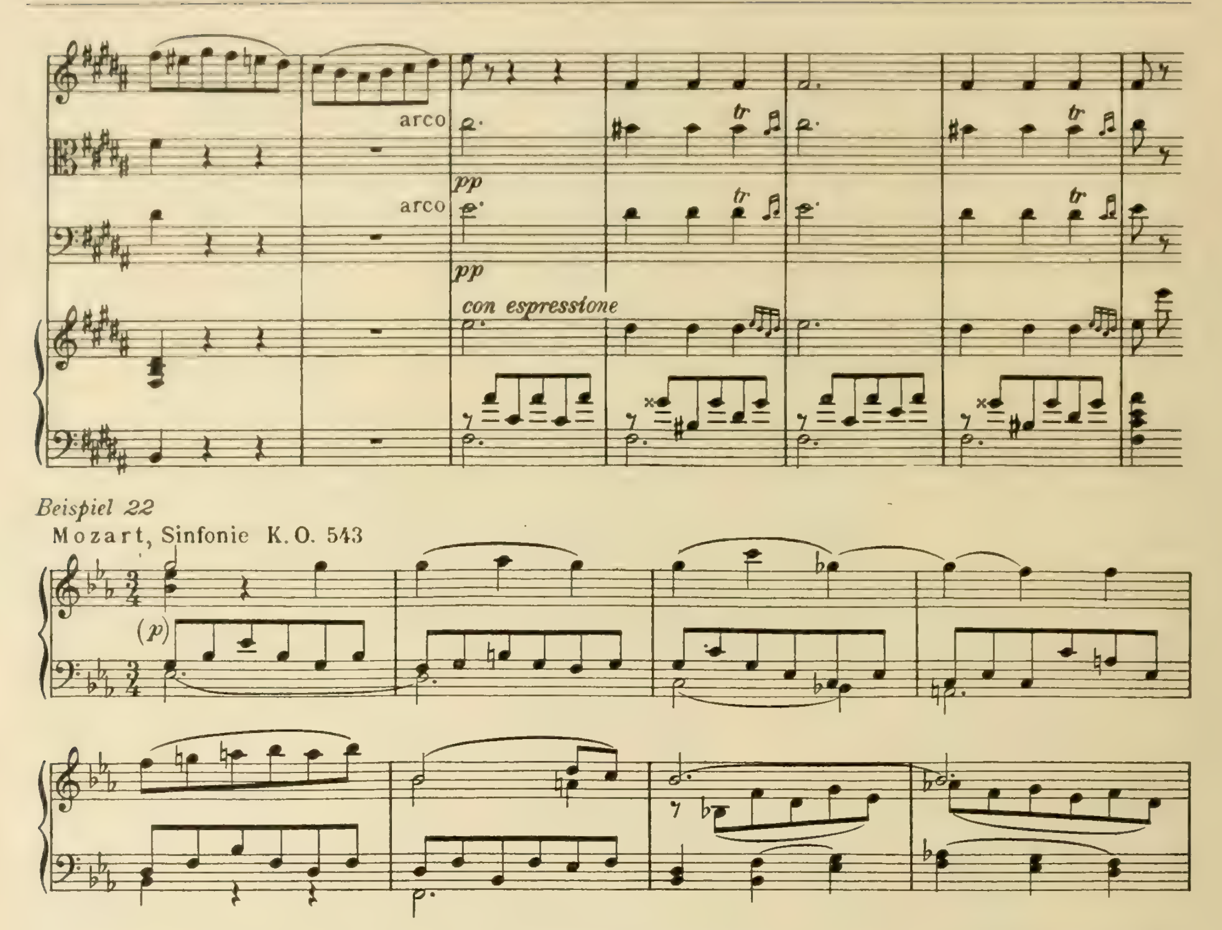


im Trio der Mozartschen Sinfonie in Es-Dur (K. V. 543) (Beisp. 22) und der in dem Trio des Prinzen Louis Ferdinand ist stilistisch so verschieden, wie etwa die schicksalhaft bedingte Sehnsucht der Mignongesänge Goethes und die höchst persönliche mit tiefer Traurigkeit vermischte „süße Sehnsucht" der Hymnen an die Nacht des Novalis.

Das, was man an der Melodik des Prinzen Louis Ferdinand das unter dem Druck harmonischer Spannungen ausgelöste Sehnen ins Uferlose nennen könnte, zeigt sich sowohl in der Gestalt des Themas, wie in seiner Verarbeitung, die mit der Plastik der klassischen Durchführungstechnik nicht mehr viel gemein hat.

Einer der eigenartigsten Köpfe der experimentierenden Frühromantik, dem es insbesondere auf die Wiederbelebung und Erneuerung alter Musikformen ankam, ist der Jugendfreund





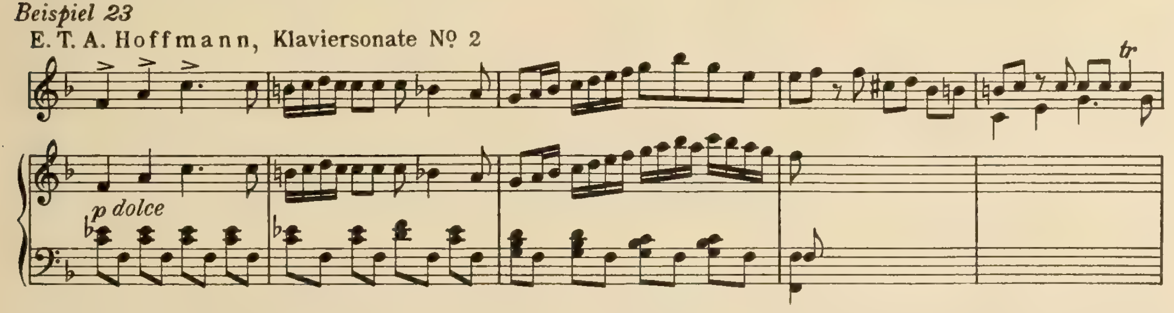
Beethovens und der Erzieher fast der gesamten musikalischen Führer der Epoche von Berlioz bis zu C. Franck, Anton Reicha. Seine oft „kuriosen Ideen", von denen Robert Schumann bei Erwähnung seiner Fugen spricht, gehen wohl letztlich bis auf Abt Vogler zurück, für dessen nicht minder kuriose Bearbeitung von zwölf Chorälen von Seb. Bach sein Schüler K. M. von Weber noch im Jahre 1810 eine Lanze gebrochen hat. Kaum ein zweiter Musiker der Epoche hat ein so feines Gefühl für den Stilwandel gehabt als Reicha, der mit größter Energie die Zurückeroberung der Fuge für seine Zeit anstrebte, der er „alle feinen Wendungen und Verbindungen unserer neuen Harmonie" einverleiben wollte[11]). Diese Durchtränkung der alten Fugenform mit neuem harmonischem Geiste führte besonders in Reichas 1803 veröffentlichten 36 Fugen „après un nouveau système" zu bizarren Ergebnissen und schließlich zur Auflösung der geschlossensten aller Musikformen. Aber es darf darüber nicht vergessen werden, daß durch Reichas Kampf um die neue Fugenform doch eine Hauptgattung der polyphonen Tonkunst in den Mittelpunkt der Interessen der Frühromantik gestellt wurde und daß es deshalb ihm mitzuverdanken ist, wenn nach einem schönen Worte Robert Schumanns die Romantik noch Blumen auf dem Felde ziehen konnte, wo Bach riesenarmige Eichenwälder angelegt hatte.

Die von Reicha erstrebte Wiederbelebung der barocken Tonkunst hatte fast gleichzeitig das interessante Gegenstück im Schaffen E. T. A. Hoffmanns. Im innersten Kerne entsprechen sich Reichas Absichten auf die Abänderung der Kunstregeln unter Aufrechterhaltung

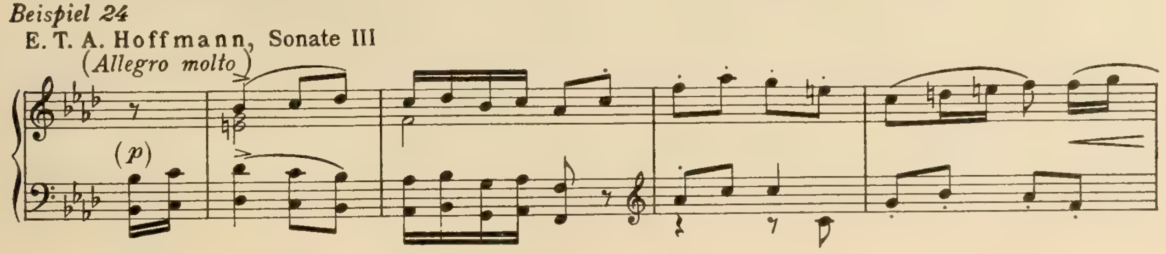
der Haupteigenschaften der Fugenform und Hoffmanns „anscheinende Willkür, hinter der sich höchste Künstlichkeit versteckt". Diese Künstlichkeit ist für Hoffmann — etwa in den Klaviersonaten von 1804 (Beckings Gesamtausgabe Nr. 1 und 2) — gerade die kontrapunktische Schreibweise, die sich aber kaum weniger zeitgemäße Abänderungen gefallen lassen muß als bei Reicha. Wenn der Dichterkomponist im Schlußsatz der zweiten Sonate das Thema als einen galanten Gedanken bringt (Beisp. 23), so erscheint dieses Verfahren geradezu als Illustration eines Wortes von Reicha: „Warum soll man in der Fuge einen sogenannten galanten Gedanken nicht einstreuen? Das Gefühl soll berührt werden; auf welche Art dies geschieht, ob mit der Regel oder mit der Übertretung derselben, ihm gleichviel"[12]. Seltsames Gleichkreisen der Ideen, für das irgendwelche Abhängigkeiten nicht nachzuweisen sind. Beide Komponisten vergaßen über ihrem Streben nach einem neuen linearen Stil doch die Grunderfordernisse einer wahren Linearität. So konnte es

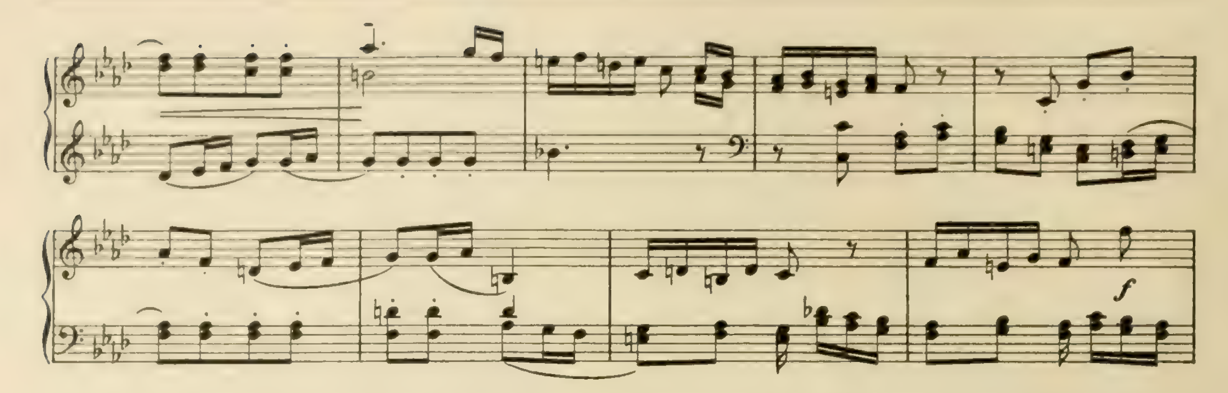


35. Anton Reicha.



Hoffmann widerfahren, daß er im Schlußsatz seiner Klaviersonate in f-Moll gegen das aus harmlosestem Rondogeist geborene Thema das gröbste kontrapunktische Geschütz auffuhr. Das Ergebnis ist ein homophon-polyphones Zwittergebilde, ein Stilkreuzungsbastard von recht unansehnlichem Wuchs (Beisp. 24). Weit höher steht der Instrumentalkomponist Hoffmann da, wo er — wie im Scherzo des Trios in E-Dur von 1809[13]) — mit dem Blick auf Beethoven sich zusammenrafft und ein in seiner straffen Form und in dem unbeirrbaren Festhalten des Grundgedankens wahrhaft imponierendes Tongebäude aufführt.





Hand in Hand mit dem Schriftsteller, dessen Abhandlung über „Alte und neue Kirchenmusik" von 1814 ihre bedeutsame Stelle in der Restauration der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert einnimmt, arbeitet der Vokalkomponist in seinen Kirchenwerken[14]) wie in seinem Opernschaffen.

In die babylonische Sprachverwirrung der Kunsturteile seiner Zeit warf Hoffmann seine herrlichen Gedanken über die Natur der Oper hinein, in dem Bestreben, an die Stelle „der verwirrten Uneinigkeit ohne Reibung" den heilsamen Meinungsstreit wie zur Zeit der Kämpfe um Gluck und Piccini zu setzen. (Nachträgliche Bemerkungen über die Oper Olympia.)

36. Manuskriptseite aus E. T. A. Hoffmanns „Undine". Abschied der Undine im Finale des 2. Akts. Berlin, Staatsbibl.



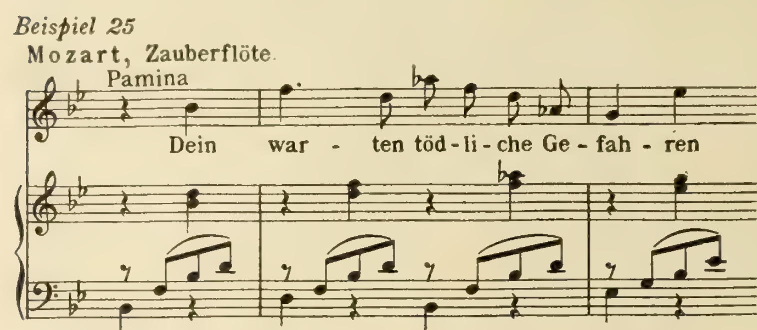
37. Dekoration zu Hoffmanns „Undine". Farbiger Stich nach Karl Friedr. Schinkel von Dietrich.
Die Burg Ringstetten.

Alles, was nur auf die beiden Ziele: höchste Einheit des musikdramatischen Kunstwerks und romantische Grundlage desselben hinzielte, raffte der Ästhetiker zusammen. Herders Gedanken über das zusammenhängende lyrische Gebäude der vereinten Künste, wie die Jean Pauls über das Wesen des Romantischen, die Ansätze Tiecks über die romantische Oper führte er ebenso weiter aus, wie er der gefährlichen Ansicht A. W. Schlegels, daß der Operntext nur poetische Skizze sein dürfe, in der Novelle: „Der Dichter und der Komponist" die Spitze abbrach. In diesem Aufsatz vereinigen sich alle Hauptgedanken Hoffmanns zu dem eigentlichen Manifest der romantischen Oper. Die schärfste Oppositionsstellung nimmt er der Pseudoromantik der zwecklosen Feerien, in denen ohne Ursache Wunder auf Wunder gehäuft werden, gegenüber ein. Der Phantastik des Wunderbaren setzt Hoffmann nur die eine entscheidende Begrenzung: Es muß notwendig sein, und so poetisch wahr, daß man willig daran glaubt. Diese Notwendigkeit ist das Band, das Dichtung und Musik, wie überhaupt alle in der Oper zusammenwirkenden Künste verbindet. Durch das Höherpotenzieren der Sprache zur Musik, wie durch die Einwirkung höherer Naturen auf uns erschließt sich auch situationsgemäß das romantische Sein, auf dem allein das Wesen der romantischen Oper beruht.
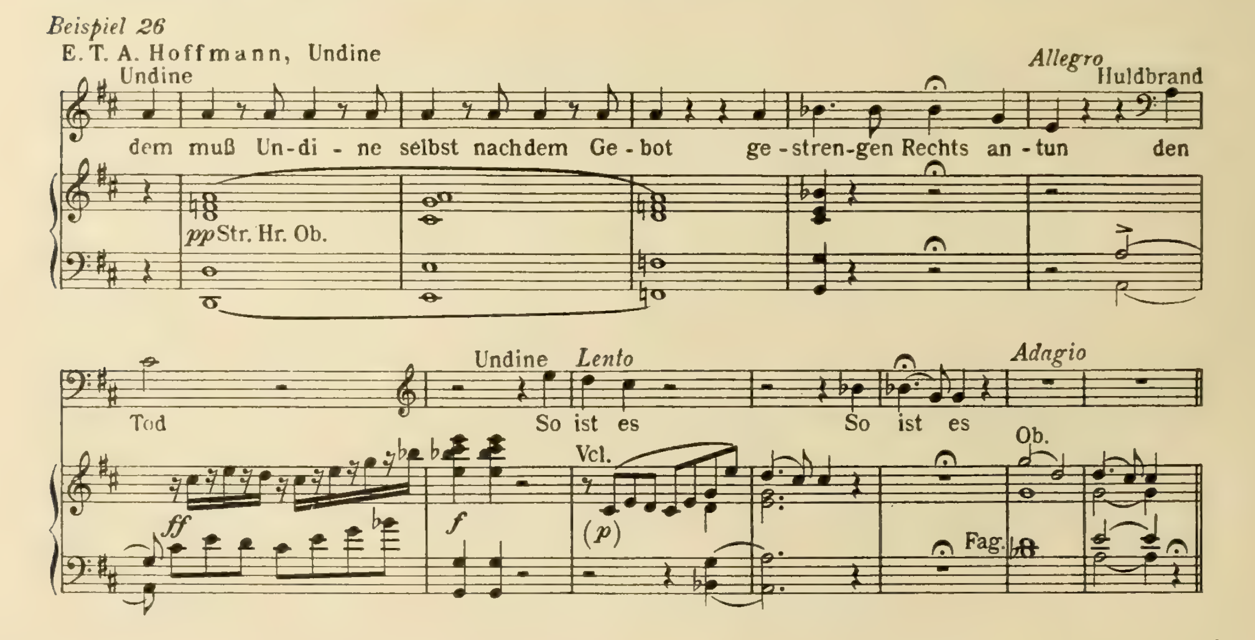
Das Werk des Opernkomponisten Hoffmann muß notwendig an dem Schnittpunkt der Entwicklungslinien aufgesucht werden, die einerseits vom wahren musikalischen Drama Glucks und andrerseits von der für ihn romantischen Oper Mozarts ausgehen. Diese Romantisierung Mozarts durch Hoffmann gerade in den Punkten, die die Großtat des Klassikers ausmacht, nämlich in der Verbindung zum organischen Ganzen „des hinreißendsten zauberischen Gesanges der Italiener mit dem kräftigen Ausdruck der Deutschen" (Ges. Schr. II, 376) gibt den Schlüssel zum Verständnis der Hoffmannschen Oper. Und aus dem Gesichtswinkel dieser Romantisierung sind alle Widersprüche zwischen den klaren Ansichten des Ästhetikers über das Wesen der romantischen Oper und einem oft gehemmten und aus der Richtung abgelenkten Willen des Opernkomponisten erst klar zu überschauen. Und aus diesem selbst echt romantischen Widerspruch müssen auch die Urteile über das Romantische in Hoffmanns Bühnen-

werken gewertet werden. So auch das Urteil E. Krolls[15]) über die zum erstenmal in die Erscheinung tretende romantische Färbung in der 1811/12 zu Bamberg geschriebenen „Aurora". Gewiß hat Hoffmann einerseits die Nachzeichnung der riesigen Konturen Glucks, wie sie der Mohrentanz der „Maske" von 1799 zeigt, oder Italianismen, wie sie noch der aus gleicher Zeit stammende „Saul" enthält, in seinem Hauptwerke, der auf die Dichtung von Fouqué geschriebenen „Undine" vermieden, an die aus Gründen der individuellen wie der zeitlichen Entwicklung der deutschen Oper der Maßstab rein romantischer Stileinheit nicht gelegt werden kann. Die tiefere Bedeutung, die Hoffmann selbst in seiner hinreißenden Erklärung in den Don Juan Mozarts hineingelegt hat, wohnt seiner Oper Undine auch inne. In die leere Maschinerie der frühromantischen Feerien zieht eine Seele ein, und Undine ist nicht nur die erste wirklich romantische Gestalt der deutschen Opernbühne, sie ist auch typische Gestalt, ist Ideenträgerin, sie verkörpert die ewig in sich zurückflutende Einsamkeit der Ausnahmenatur, die Tragik des Genies. So reckt sich das Werk, die erste deutsche romantische Oper, wie Hans Pfitzner[16]) mit Recht Undine genannt hat, als der dramatische Gipfel empor, den die Romantik dreimal in kühnem Anstieg bezwungen hat, nachmals noch in Marschners Hans Heiling und in Wagners Lohengrin. Aus der Idee als dem Einheitskern ergeben sich solche stilistischen Züge, wie die mit Undine und ihrer Welt zusammenhängenden Leitmotive und echt Hoffmannschen Leitfarben. Die Neuheit der Tonsprache in Undine möge aus der Gegenüberstellung zweier sich auf die Ausdeutung der Todesdrohung beziehender Partien aus dem Werke selbst und aus der Zauberflöte ersehen werden (Beisp. 25 und 26). Bei Mozart kommt nur in der weiträumigen Stimmführung das reale Gefühl, die wirk-

Beispiel 25



Beispiel 26



liche Angst, zum Ausdruck. Hoffmann, der Romantiker, aber läßt das reale Gefühl versinken, er deutet das in seinen Tönen aus, was in den Tiefen der Seele als stimmungsmäßiges Vibrieren erzittert. Vom Elementarsten, von den romantischen Naturmotiven an, deren Einfachheit Gluck abgelauscht ist, während ihr Ausdruckscharakter gänzlich Hoffmanns Eigengut ist, reicht die Skala des Romantischen bis zum Höchsten, bis zum Ausströmen des Gefühls in die Unendlichkeit — die seelische Heimat der unendlichen Melodie — beim Abschied der Undine im Finale des zweiten Aktes.

LITERATUR.

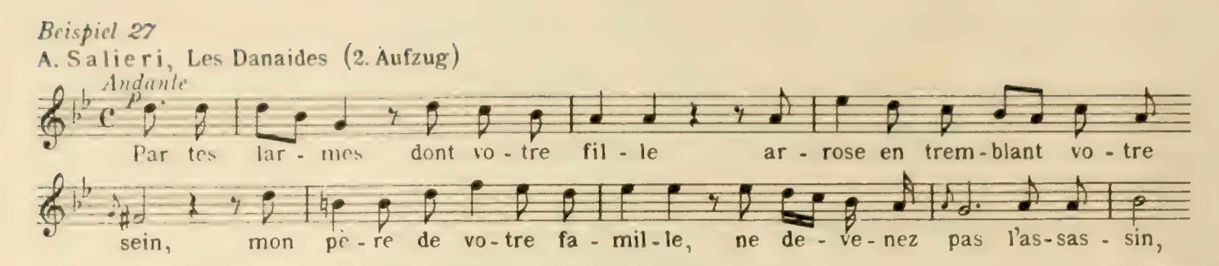
1) J. G. Herder, Sämtl. Werke Bd. 13, S. 257. — 2) Moritz Hauptmann, Briefe an Franz Hauser, Leipzig, 1871, S. 32. — 3) R. Schumann, Ges. Schriften, I., S. 84—85. — 4) Julius Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, Leipzig, 1926, S. 41. — 5) Romantische Harmonik, Leipzig, 1923, S. 27. — 6) Gustav Becking, Zur musikalischen Romantik. Deutsche Vj. f. Lit. und Geistesgesch., 2. Jahrg., S. 583f. — 7) O. E. Deutsch, Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, 2. Bd. München und Leipzig, 1914. S. 25. — 8) F. Mendelssohn-Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1830—1847, S. 546. — 9) Fr. J. Ewens, Anton Eberls Leben und Werke. Kölner Diss. 1927. — 10) Die Tonkunst in der Kulturgeschichte, I, S. 503. — 11) E. Bücken, A. Reicha, S. 79, und ders. A. Reicha als Theoretiker, ZfM., 2. Jahrg., 3. H. — 12) A. Reicha, Philosophisch-praktische Anmerkungen. Autogr. im Conservatoire-Paris. — 13) Vgl. G. Jentsch, Ein verschollenes Klaviertrio von E. T. A. Hoffmann, ZfM., 2. Jahrg., 1. H. — 14) Vgl. Schmitz, E. T. A. Hoffmann und die Reform der kathol. Kirchenmusik, Musica divina, 1926, Märzheft. — 15) E. Kroll, Über den Musiker E. T. A. Hoffmann, ZfM. IV., H. 9/10. 16) H. Pfitzner, Vom musikalischen Drama. München und Leipzig, 1920, S. 73.

FRANZ SCHUBERT.

Wie ein großartiges Gleichnis der inneren, stilistischen Zuordnung erscheinen die Berichte aus Beethovens Umgebung über die äußeren Beziehungen Schuberts zu seinem großen Zeitgenossen[1]). Sie deuten, so verschieden sie im einzelnen auch gefärbt seien mögen, doch im Grunde auf das, worauf es dem Schöpfer einer neuen Welt, als der Schubert von Schumann bezeichnet wurde, ankommen mußte. Auf jene Art von Selbstbehauptung vor der Übermacht des neben ihm lebenden Beethoven, die bei Schuberts Individualität nur in einem sich Zurückziehen in sich selbst bestehen konnte.

Schneller als bei jedem anderen großen Komponisten ist diese Stufe der Originalität bei Schubert erreicht, dessen künstlerischer Werdegang nicht nur im Äußerlichen dem Haydns ähnlich ist. Das geistige Sehfeld des werdenden Musikers war außerordentlich weit. Es reichte von den großen klassischen Meistern Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven und ihren Epigonen bis zur älteren und neueren italienischen Oper Rossinis, für dessen Stärke und Schwäche er einen scharfen Blick bewiesen hat. Über die Darreichung des Handwerksmäßigen hinaus konnte Schuberts Lehrer Antonio Salieri dem Werdenden in dem bedeutungsvoll sein, was er selbst von Gluck gelernt hat: in der Kunst höchster melodischer Konzentration. Eine Melodie, wie die aus der unter Glucks Augen geschriebenen Oper Salieris „Les Danaides" (Beisp. 27) ist gewiß nicht Schubert-Vorklang, aber Schubert fand in solchen Bildungen seines Meisters jenes wundervolle Ebenmaß von Ausdrucksintensität und schlichter Formgestaltung, das er selbst auf die Stufe eines neuen Kunststiles emporgetragen hat. Am längsten zeigen sich die Spuren Salieris und der Italiener in den Messen des jungen Komponisten. In der As-Dur-Messe von 1814 schwingt der elegische Klang des ersterbenden Neapolitanertums ergreifend
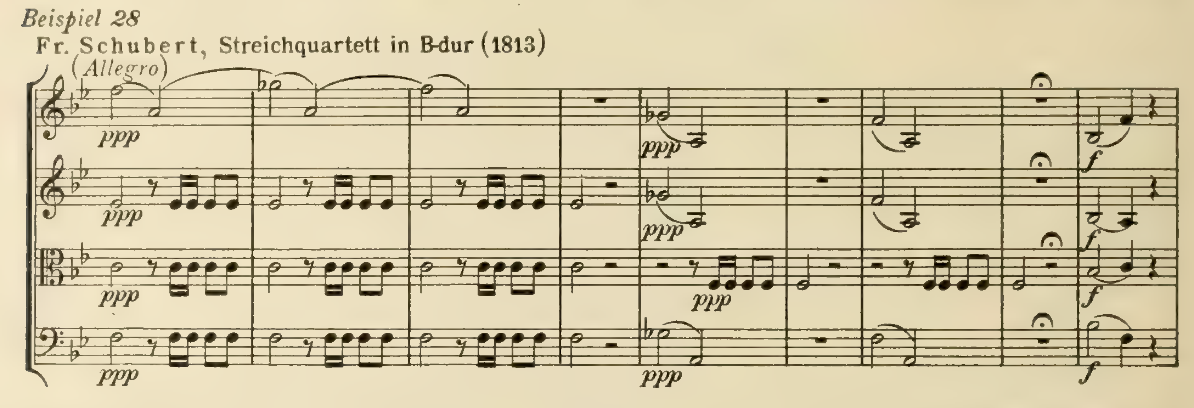
Beispiel 27
A. Salieri, Les Danaides (2. Aufzug)



weiter, wie ihn die Kirchenkompositionen Sartis — das Miserere in f-Moll könnte hier Vorbild sein — ausströmen. Die erste, im ganzen noch konservative Messe wird schon von einer Anzahl von Kompositionen überschritten, aus denen uns das kühne Auge des Neuerers entgegenblickt.

Der Sammelpunkt dieser Bestrebungen wird das Streichquartett. Schon in den in der Satztechnik noch völlig unquartettmäßigen Werken von 1812 klingt es am Schlusse der Durchführung des B-Dur-Quartetts vernehmlich Schubertisch (Beisp. 28). Im Formalen mögen hier

Beispiel 28
Fr. Schubert, Streichquartett in B-dur (1813)



Haydnsche Vorbilder genug vorliegen, aber diese Stimmung, dieses Abhorchen auch des letzten Herzschlages des Themas, dieses echt romantische Stillwerden vor dem Eintritt der Reprise ist ein Novum. Die zahlreichen Oktavverdoppelungen deuten schon auf einen über die Grenzen des klassischen Quartettstils hinausstrebenden Klangwillen, der sich dann in den Quartetten von 1813 auch mit Macht die Bahn bricht. Das geschieht im Anfang des B-Dur-Quartetts, in dem die klanglichen Absichten der motivischen Verarbeitung des Materials, an der der klassische Quartettkomponist nicht vorübergegangen wäre, entgegenwirken und homophone Bindungen dieses Materials an deren Stelle treten lassen (Beisp. 29). Diese 16 Takte sind durchzittert und durchbebt von klanglichen Strebungen, die im Ausbruch des Nonakkords ihre wohlberechnete Höhe erreichen. Das Beispiel leitet zu dem Bezirk hinüber, in dem die experimentierende Jünglingshand die Fundamente eines kühnen harmonischen Tonbaus legt. Kein zweiter Frühromantiker hat die Regeneration des Septakkords (Dominantseptakkord, verminderter Septakkord), durch die in dem abgebrauchtesten Modulationsmittel wieder völlig neue Wirkungsmittel lebendig werden konnten, mit solchem Nachdruck durchgeführt als der junge Schubert. Die ersten Quartette bieten dafür Anhaltspunkte in Fülle, bald in leuchtenden, frei eintretenden oder durch enharmonische Umdeutung zumeist alterierter Akkorde erreichten Septakkorden (Beisp. 30), bald in neapolitanischen Wendungen, bei denen die Primitivität und eine mehr naturalistische Technik der Halbtonrückungen der experimentierenden Frühromantik durch eine die Farben mit subtilster Feinheit aussuchende Modulationsweise abgelöst wird.

Beispiel 29

Fr. Schubert, Streichquartett in D-dur (1813)

Allegro ma non troppo

VI. I

VI. II

Vla

Beispiel 30
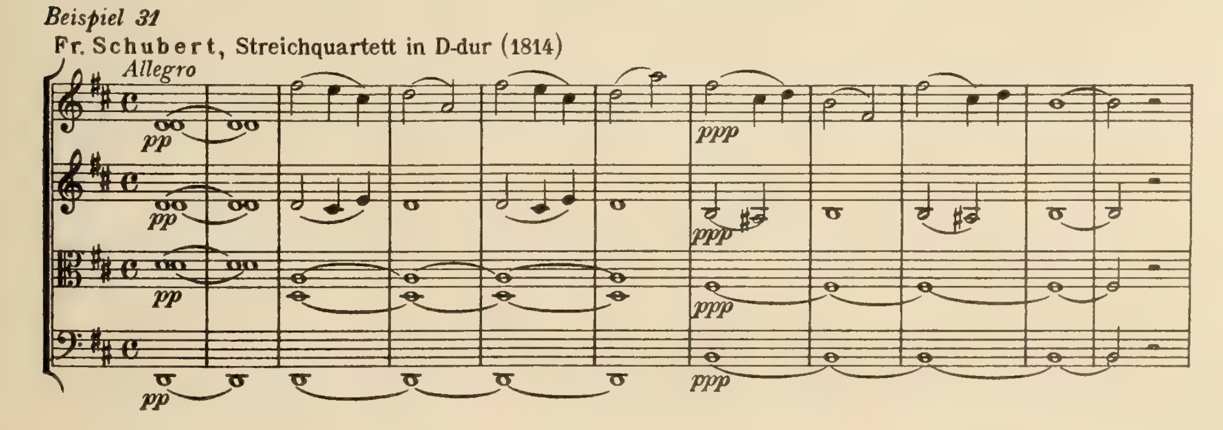
Fr. Schubert, Streichquartett in B-dur (1813)

(Allegro)

Der Anfang des B-Dur-Quartetts (Beisp. 31) von 1814 bedeutet den Beginn der bekanntesten Spezialität Schuberts, der Dur-Moll-Kontraste, die anderes und mehr sind als ein auf klassische Polarität gerichtetes Wirkungsmittel. Das in die Parallele oder in die Variante versetzte klassische Thema blieb sozusagen in demselben Raum mit der ursprünglichen Gestalt,

Beispiel 31

Fr. Schubert, Streichquartett in D-dur (1814)





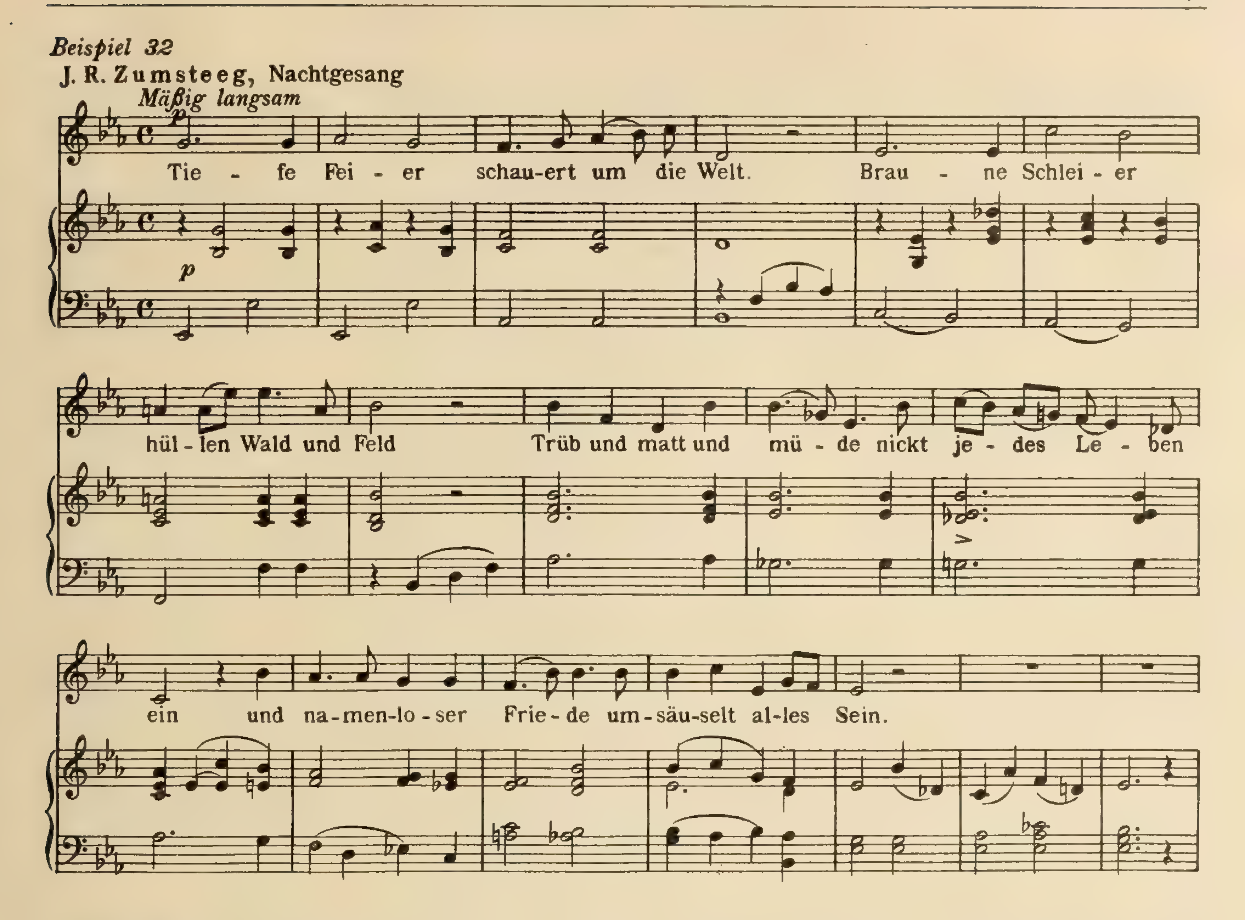
38. Joh. Rud. Zumsteeg. Büste von Joh. Heinr. v. Dannecker.

während hier Schuberts Thema in eine andere Dimension gerückt scheint. Es ist, als wenn die Bewußtheit der thematischen Erscheinung bei diesem In-die-Ferne-Gerücktwerden der Schubertschen Moll-Versetzungen sich in das Unbewußte verlöre.

Als der junge Schubert seine ersten Lieder zu Papier brachte, waren erst drei Jahre nach dem Abschluß des Schaffens des repräsentativen Meisters des deutschen Liedes der klassischen Epoche, Johann Friedrich Reichardts, vergangen. In der Tat steht die Sammlung des Reichardtschen Liederwerkes von 1809 — er schrieb gegen 700 Lieder — auf der Wende der Zeiten. Als ein Bollwerk, das weit mehr Wege abriegelt, als daß es solche ins Neuland freigibt.

Vergleicht man Reichardts „Mignon" oder Zelters „An den Mond" mit Schuberts Kompositionen der gleichen Texte, so wird klar ersichtlich, daß das norddeutsche Lied in seiner höchsten Aufgipfelung für den jungen Schubert kein Anknüpfungs- und Ausgangspunkt sein konnte. Die beiden Lieder Reichardts und Zelters gehören dem Typus des Stimmungsliedes an, bei dem ganz im Sinne Goethes der allgemeine lyrische Charakter nicht durch die falsche Teilnahme am einzelnen aufgehoben wird. Das Hineinbannen der lyrischen Gesamtstimmung des Liedes in die strophische Form ist hier die feinste Blüte einer langen Reifezeit, die nach dem Ausgang der Epoche in dieser gleichen Weise nicht zum zweiten Male blühen konnte. Wie eine Schülerarbeit nimmt sich Schuberts strophische Vertonung des „Liedes an den Mond" neben dem genialen Wurfe Zelters aus. Hingegen konnten ersprießliche Auswirkungen auf Schubert sehr wohl von den volkstümlichen Spezialitäten des im weitesten Sinne zu erfassenden „Berliner" Liedes ausgehen. Und was er hier von ihm lernen konnte, hat er im „Heidenröslein" erwiesen, als er Reichardts zierliche Vertonung gerade in ihren Haupteigenschaften noch ein gemessenes Stück hinter sich ließ.

Der bedeutendste Wegbereiter Schuberts ist mit seinen Liedern, seinen großen lyrischen Monodien und Balladen Johann Rudolf Zumsteeg[2]) gewesen, in dessen Gesängen der Knabe Schubert „Tage lang schwelgen konnte". Zumsteegs Lied grenzt, wo sich der Komponist entgegen der Goethe-Zelter-Reichardtschen Auffassung in die einzelnen Stimmungsmomente des Textes versenkt, unmittelbar an das romantische Stimmungslied (Beisp. 32). Zumsteegs lyrische Monodien und Balladen aber wurden das Sprungbrett zu Schuberts kühnsten Experimenten in den gleichen Gattungen. Sie, in denen die Tendenzen des begleiteten Rezitatives, wie des Monodramas sich vereinten, wurden die hohe Schule für Schuberts Kunst der Charakterisierung. Willig ergreift Schubert die dargebotene Hand Zumsteegs. Aber schon die zwei Fassungen des „Tauchers" von 1813/14, die „Bürgschaft" von 1815, wie die Ossiangesänge des gleichen Jahres (Lodas Gespenst, Kolmas Klage, Shilrik und Vinvela, Ossians Lied nach dem Falle Nathos, Das Mädchen von Inistore, Cronnan) zeigen klar, daß Schubert die dargebotene Stütze nur benutzt, um sich selbst durch sie auf eine bedeutend höhere Stufe emporzuschwingen. Die Schilderung der wallenden

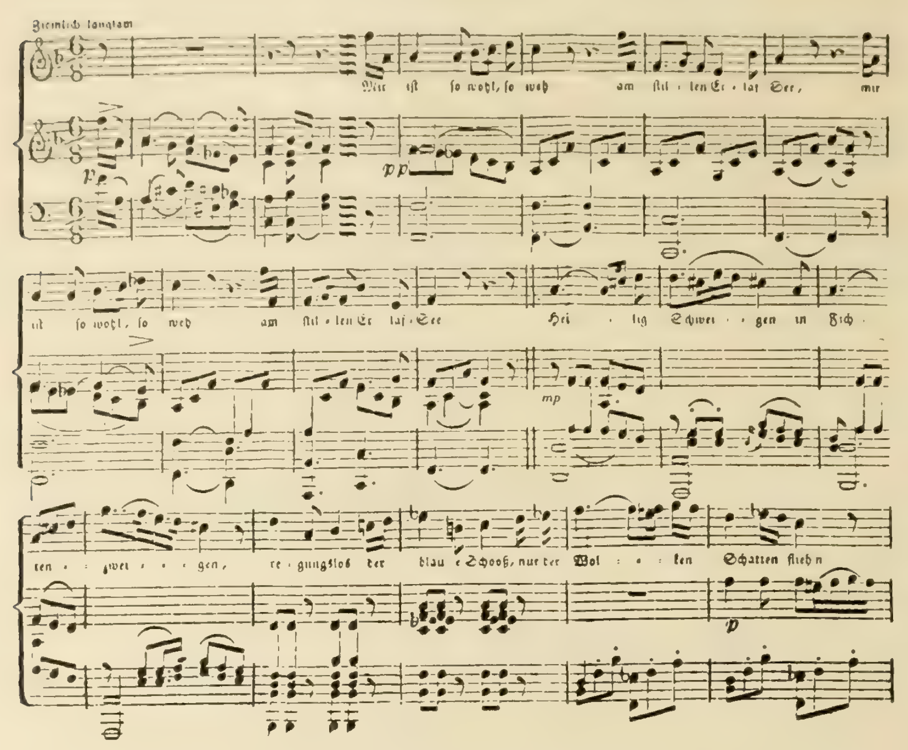


Wasserflut im „Taucher“ hat wohl erkennbare Vorbilder in ähnlichen Situationsschilderungen Zumsteegs, aber sie wächst über diese hinaus in der zwingenden Macht und Größe ihrer Bildhaftigkeit. Und mit dem, was das junge Genie wagt, als es unter der Beischrift „bedauernd“ das zum Klingen bringt, was zwischen der Handlung des Schillerschen Gedichtes und dem Epilog der Schlußstrophe unausgesprochen liegt, steht er allein auf der auch hier erreichten Meisterhöhe. Und dieses Unsagbare überstrahlt die kodaartige Schlußstrophe mit dem vollen Zauberglanze der Romantik, als ein den unbewußten Mächten des Schaffens dahingegebenes Stilmittel, das man unter den klar erkannten und festgelegten Erformungsmitteln des klassischen Liedes vergeblich suchen würde.

Wie der Blick in das Lied der klassischen Zeit stets nur von der dichterischen Absicht aus sich öffnet, so wird die Liedlyrik Schuberts im ganzen nur erkannt von der Persönlichkeit des Komponisten aus und durch sie. Jetzt tritt zum ersten Male zu dem sozusagen zur kompositorischen Handwerksarbeit zu zählenden Liede der vorhergehenden Zeit, das — auf welch geistiger und technischer Höhe es auch immer stehen mochte — letztlich immer dem künstlerischen Können entströmt zu sein scheint, das Lied eines neuen Schaffenstypus, der aus dem inneren Muß, dem Zwange eines sich-Aussprechen-Müssens schafft, und nur dieser Zwang allein ist Wertmesser des Schubertschen Liedes. Nur da versagt der Komponist, wo er nicht mitschwingt, wo noch die Nachfahren der Phyllis und Tirsis des 18. Jahrhunderts, wo unpersönliche Gefühle die Textregion bevölkern.

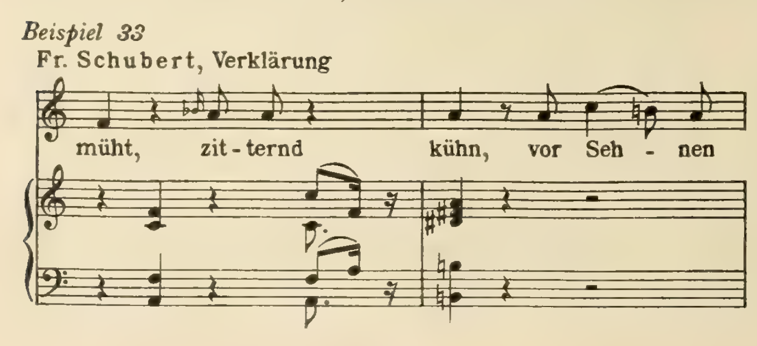
Am Erlaf-See.
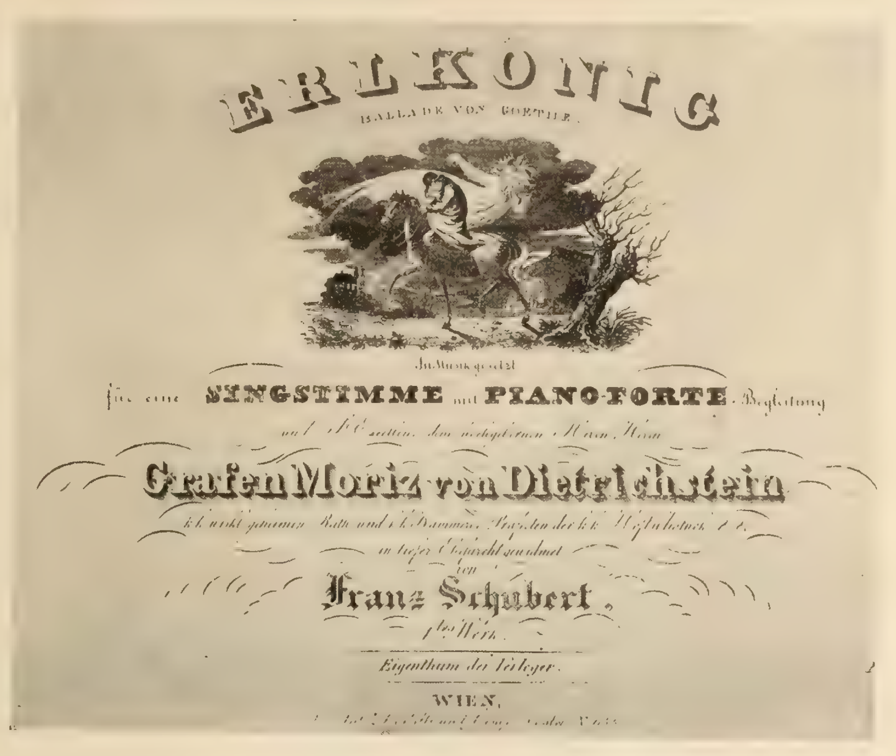
Gedichtet von Johann Mayrhofer, mit Musik begleitet von Franz Schubert



39. Die ersten Zeilen vom „Erlaf-See“, dem ersten gedruckten Schubertlied. Wiener Mahlerisches Taschenbuch 1818.

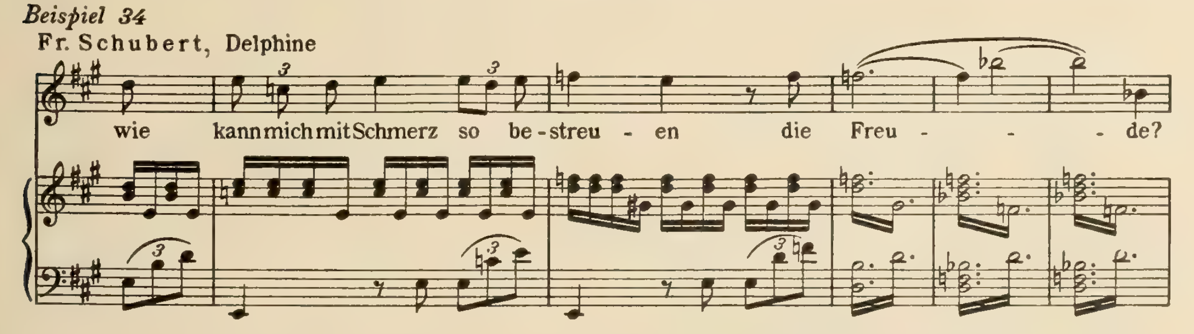
Ein Motto, das dem ganzen Liedschaffen vorangesetzt werden kann, hat Schubert selbst in dem einen Satz des Tagebuches vom 8. September 1816 geschrieben: „Selige Augenblicke erheitern das düstere Leben“. Hier ist die Mollgrundierung seiner Lyrik, von der sich „die selige Heiterkeit“ nur um so leuchtkräftiger abhebt, mit scharfem Griffel aufgezeichnet. Mit Recht wird von den beiden Gesängen Gretchen am Spinnrade (1814) und Erlkönig (1815) die Meisterzeit des Lyrikers datiert. Denn Schuberts Eigenstil steht hier in Grundzügen der Erformung des Liedes, wie in den neuartigen Aufgaben des Instrumentes und seiner Beziehung zur Singstimme unverrückbar fest. In der genial erschauten Bildkraft der instrumentalen Situationsschilderung liegt aber nicht allein das Neue beider Gesänge. Noch bedeutsamer ist ihr Mitschwingen in der psychologischen Gesamtkurve des Liedes. Wichtig im Erreichten, bedeutsamer aber noch in den hier noch schlummernden Keimen. Schaut man im Erlkönig auf die Rolle des instrumentalen Basses bei der Stelle „Bleibe ruhig, mein Kind“ bis zu den Worten des Geistes, so wird des Komponisten Streben, in diesen schwerlastenden absteigenden Tonschritten das auszudeuten, was hinter den Worten des Vaters sich geheimnisvoll birgt, seine Angst auszudeuten, offenbar. Ich sage mit Vorbedacht: Das Streben, denn was in dieser Beziehung Schubertsche Erfüllung bedeutet, soll noch in später liegenden Gesängen des Meisters aufgezeigt werden. Der Komponist hat schon in seinem Frühwerke „Verklärung“ von 1813, als er den Begriff:



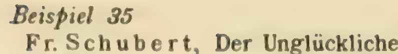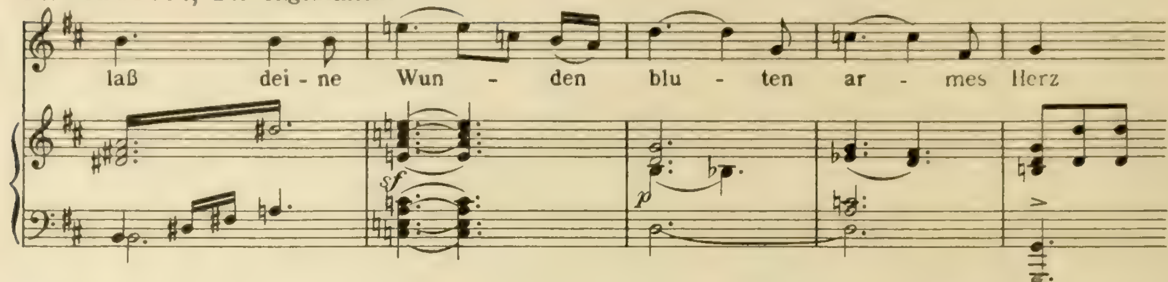


40. Titelblatt zu Schuberts op. 1 „Der Erlkönig".

kühn durch eine hier übrigens unschöne, brüske neapolitanische Modulation ausdeutete, hinlänglich deutlich gemacht, daß seine harmonischen Kühnheiten ihre Ursache im Dichterwort haben (Beisp. 33). Die interessantesten Bildungen sind überall da zu finden, wo es sich um das Ausschöpfen einer in sich kontrastreichen Stimmung oder eines Stimmungsgemisches, um Affektverwirrungen oder um Sinnestrübungen handelt. Aus der erdrückenden Zahl der Einzelfälle sei hier an die Ausdeutung des Gefühlskontrastes erinnert: Wie kann mich mit Schmerz so bestreuen die Freude? aus „Delphine" (Beisp. 34). In den sich zum verminder-



ten Septakkord gis h d f verflüchtigenden Nonakkord wird vor der Lösung der neapolitanische B-Dur-Akkord in zweieinhalb Takten wie ein Keil hineingetrieben, dessen sonderbares „Fürsichleuchten" diese eigenartige Freude grell überstrahlt. Für dieses echt romantische Ausweiten des Tonalitätsgefühls durch Streckung der Kadenz und durch klangliche Verselbständigung gibt es im Schubertschen Liede noch kühnere Belege. Bei den Worten: „Laß deine Wunden bluten, du armes Herz" aus dem Liede „Der Unglückliche" führt das Halten eines Dissonanztones (vergleiche dazu das Schubertsche Beispiel in Kurths Romantischer Harmonik Seite 122) zu vollständiger Klangisolierung des Dominantseptakkords (Beisp. 35). Die Sept a erstarrt gleichsam in sich selbst, zittert ungelöst weiter in dem Grundton des grell aufschreienden a-Moll-Akkordes, bevor sie in die Parallele ihres Auflösungstones mündet. Klangtrübungen,





Beispiel 36
Fr. Schubert, An Laura

sanf - ter kla - - - gen
(pp)

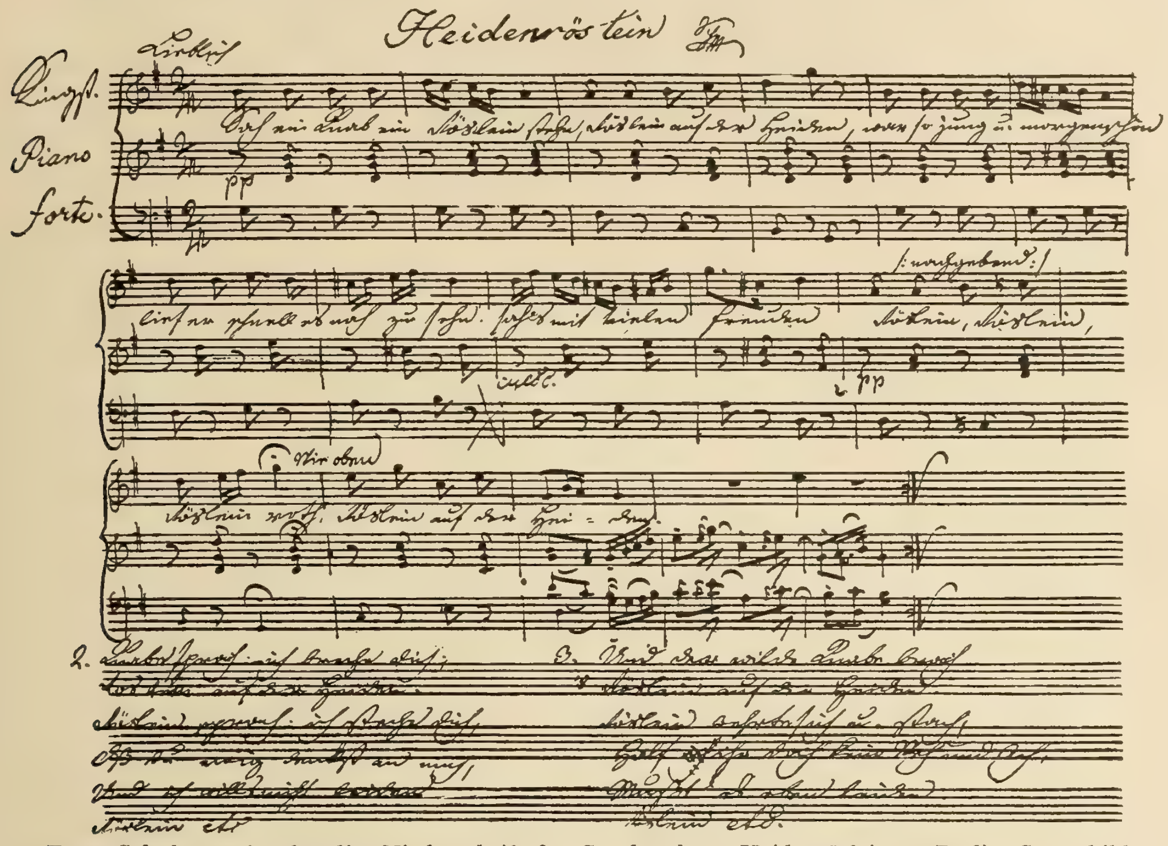
wie sie in den, den Sirenenakkorden aus Tannhäuser gleichen Klageakkorden des Liedes „An Laura“ auftreten, sind in Schuberts Lyrik häufig und haben zumeist einen impressionistischen, naturhaften Beigeschmack (Beisp. 36).

Dieses Naturhafte führt zu dem größten Bezirke der Liedlyrik des Meisters, der auch deshalb als der wichtigste erscheint, weil alle Hauptentwicklungslinien seines Schaffens aus ihm auslaufen oder in ihn münden. Mit unzerreißbaren Fäden sind sie wiederum mit der Persönlichkeit Schuberts verknüpft, aus dessen Briefen und Aufzeichnungen das Gefühl einer Naturverbundenheit spricht, wie es in dieser Art selbst nicht dem Naturschwärmer Beethoven eigen war. Riesengroß ist der Kreis der Naturlieder Schuberts. Er umfaßt die schlichten Situationslieder (Am See, Daphne am Bach, Wohin? Halt! Die Gebüsche), die Nachfahren des malerischen Liedes des 18. Jahrhunderts, das neue romantische Stimmungslied, das — selbst wieder weit gedehnt — von der innigen Schwärmerei des Liedes „Der Jüngling an der Quelle“ bis zum ekstatischen Spannungsstil des Rückertschen „Daß sie hier gewesen“ reicht. Unter den Stimmungsliedern schließen sich die Naturelegien wieder zu einer eigenen Ausdruckskategorie zusammen. Zu ihr zählen Gesänge, wie Abschied (Mayrhofer), der die Situation des den Rompilgern nachschauenden Tannhäuser vorwegnimmt. Die wehmütige Klage des Zurückbleibenden: „Wald und Hügel schwinden all, hör' verschwinden eurer Stimmen Widerhall“, dieses von Herbsthauch durchzitterte Stimmungsgemisch deutet das Nachspiel mit seinen ineinander flutenden neapolitanischen Rückungen aus, von denen wiederum nur ein kleiner Sprung in die echt Eichendorffsche Romantik des auf einen Text Mayrhofers geschriebenen Liedes „Auf der Donau“ ist.



1. Titelvignette zu Schuberts „Am Grabe Anselmos“ von L. Kupelwieser.
(Der Text des Liedes ist von Matthias Claudius.)

Führte Mayrhofer den Freund bis in die Tiefen des romantischen Naturempfindens,



42. Franz Schuberts eigenhändige Niederschrift des Goetheschen ,,Heidenrösleins". Berlin, Staatsbibl.

so daß von diesen Naturelegien Schuberts gelten muß, was Karl Gutzkow von Eichendorff gesagt hat, daß es einige Situationen der Natur gebe, die niemand so warm empfunden habe als er, so entspringt aus der Verbindung mit der Lyrik Goethes wiederum eine eigene Spezialität des Naturliedes. Die Bezeichnung ,,Naturhymnen" mag den Ausdruckscharakter, wie die vom Geschaffenen zum Schöpfer hinaufreichende Innenkurve dieser Gesänge am ersten versinnbilden. Das rechte Verständnis der Gesänge dieser Gruppe der Naturhymnen von der Art der ,,Meeresstille" oder ,,Grenzen der Menschheit" erschließt sich erst dem, der hinter ihnen die Gestalt des Komponisten selbst aufragen sieht, jenes ernsten Schubert, der im Jahre 1825 dem Vater schrieb: ,,Könnte er (Schuberts Bruder Ferdinand ist gemeint) nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbeschreiblichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden"[3]). Der, der hier der Natur tief in die Seele schaute, hatte den gleichen Mythen schaffenden Naturblick (Gundolf) wie Goethe, und weil er ihn besaß, konnte Schubert auch unabhängig von Goethe, auch von kleineren Dichtern geleitet, Naturbilder erschaffen, in denen sich wie in ,,Wehmut" (Mathias von Collin) das Gewaltigste und Tiefsinnigste seiner Lyrik birgt. In den Liederzyklen — die Müllerlieder von 1823 und die Winterreise von 1828 — leitete Schubert den Gedanken der auf feinster psychologischer Verarbeitung beruhenden Einheit, wie ihn bis dahin nur die großen instrumentalen Formen kannten, in die Liedform.



43. Illustration zu Schubert - Goethes „An Schwager Chronos". Gemälde von Moritz v. Schwind.

Er weitete die Kleinform nun auch in der Außendimension zur großen Form. Der andere Hauptakzent der Zyklen aber liegt auf dem, was sie als Spiegelungen von ihres Schöpfers Persönlichkeit bedeuten. Die Aussage, daß sie uns den ganzen Schubert geben, verliert dann ihre banale Selbstverständlichkeit, wenn man auf Züge dieser Ganzheit schaut, die in den anderen Werken des Meisters nicht, oder kaum so scharf gefurcht hervortreten. Dazu sind vor allem die Züge einer höchsten Empfindsamkeit zu rechnen, die nicht selten in die Nähe des Pathologischen[4]) gerückt erscheinen. Durch seine Äußerung an Spaun über den „schauerlichen" Charakter der Winterreise, die ihn mehr angegriffen habe als je andere Lieder, öffnet Schubert selbst das Tor zu den Nachtseiten seines Schaffens. „Der Wegweiser", „Der Leiermann", „Im Dorfe", aus den Liedern von 1828 „Die Stadt", „Der Doppelgänger" stoßen bis zur letzten Grenze des Phantastischen und Visionären vor, in dem sich der Seher Schubert nicht weniger zu Hause zeigt als die Novalis, E. T. A. Hoffmann oder J. Kerner.

Aber jetzt steht nicht mehr — wie in den Frühwerken — die Harmonik als Ausdrucksmittel des Außerordentlichen, des Eruptiven an erster Stelle. Die Nachwirkungen des volkstümlichen, leichten Liedstils der Müllerlieder reichen bis tief in die Region der Schmerzen und Visionen der Gesänge der letzten Jahre hinein. Aber die oft so schlichte Melodik des letzten Schubert ist in keiner Weise mit der realen vom Berliner Liede abstammenden Schlichtheit des Jünglings zu vergleichen. Die wundervoll durchsichtige, klare Einfachheit ist — man fällt hier geradezu über Schellings bekannten Ausspruch — symbolische Darstellung des Unendlichen geworden. Einer Ferne, die sich dem späten Schubert hinter jedem nur immer dazu dienlichen Worte und Begriffe öffnet.

In dem Liede „Im Dorfe" wird die Grundidee, der Gegensatz von sinnenfroher Herdensattheit und Todessehnsucht des Einsamen, nicht „geschildert", vielmehr durch symbolische Motive angedeutet, und im Gegensatz zu den zumeist recht wirklichkeitsfroh klappernden Grundmotiven der Müllerlieder durchhallt das Schrittmotiv („Gute Nacht"), das geistige Urmotiv des Zyklus, die Gesänge der Winterreise nur wie ein Hauch. Die Verbindungsfäden liegen jetzt ganz im Inneren, im Psychologischen.

Nach einer kurzen Übergangszeit mit Nachahmungen damals beliebter Chorsatztypen, wie in den Trinkliedern auf Herdersche Texte von 1813, der Hymne an den Unendlichen von 1815, steht die Chorkomposition Schuberts ganz im Bannkreis der Liedlyrik. Von ihr gehen die Erschütterungen aus, die die Chormasse bis in die allerfeinsten Fasern erbeben ließen. Und



Franz Schubert.
Gemälde von Wilh. Aug. Rieder. Im Besitz der Frau Exz. Marie Dumba, Wien.

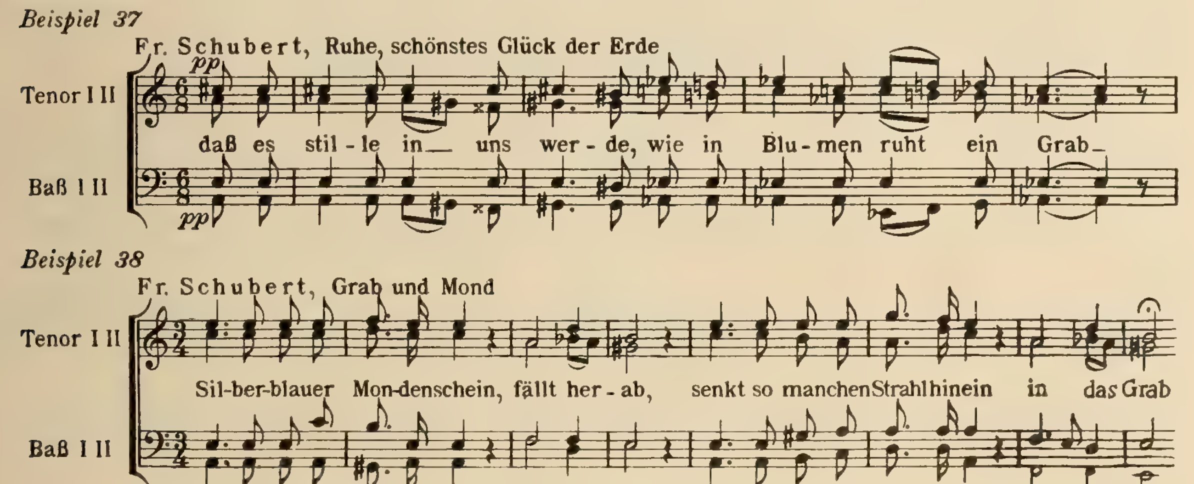


dies ist gerade stilistisches Ereignis der Schubertschen Chorlyrik, daß die singende Gesamtheit nicht mehr nur Träger von Gesamtideen und Empfindungen ist, sondern von differenziertestem Einzelfühlen beseelt ist.

Welche Fülle der Ausdrucksschattierungen birgt sich in den Naturgesängen der Männerchöre: „Der Gondelfahrer", „Mondenschein", „Nachthelle", „Gesang der Geister über den Wassern", wie fein differenziert ist in: „Ruhe, schönstes Glück der Erde" von 1819 (Beisp. 37) und „Grab und Mond" von 1826 (Beisp. 38) die Stimmung der Todessehnsucht: Dort, im Liede des jungen Meisters noch in echt Schubert-



44. Vom Titelblatt des Schubertschen komischen Terzetts „Der Hochzeitsbraten". Text von Franz v. Schober. Stich nach Mor. v. Schwind (1829).



scher „süßer Sehnsucht", während in den dunkeln phrygischen Schlüssen des Spätliedes schon die herbe Schwermut der „Winterreise" wetterleuchtet. Die Situation und Bild in eine Tonvision hineinzaubernden Chorwerke „Miriams Siegesgesang" und „Grillparzers Ständchen", denen keine szenische Umrahmung die Anschaulichkeit verleihen könnte, die Schuberts Töne ihnen geben, leiten unmittelbar zur wirklichen Dramatik hinüber.

Von ihr hat Franz Liszt[5]) nach der Weimarer Aufführung von „Alfonso und Estrella" im Jahre 1854 gesagt, daß Schubert der kritische Blick für die Tauglichkeit des Libretto, wie überhaupt das dramatische Element im Opernschaffen gefehlt habe. Dieses Doppelurteil blieb für die Bewertung der Schubertschen Dramatik maßgebend. Es bedarf aber einer Einschränkung im Hinblick auf die heroisch-romantische Oper „Fierrabras" von 1823, die allein schon durch die Bedeutung, die das leitmotivische Prinzip[6]) in ihr einnimmt, in die Sphäre der dramatischen Höchstspannungen der vor-Wagnerischen Romantik gerückt wird. Freilich als eine Ausnahme im dramatischen Schaffen des Komponisten: denn in seinen besten Bühnenwerken,



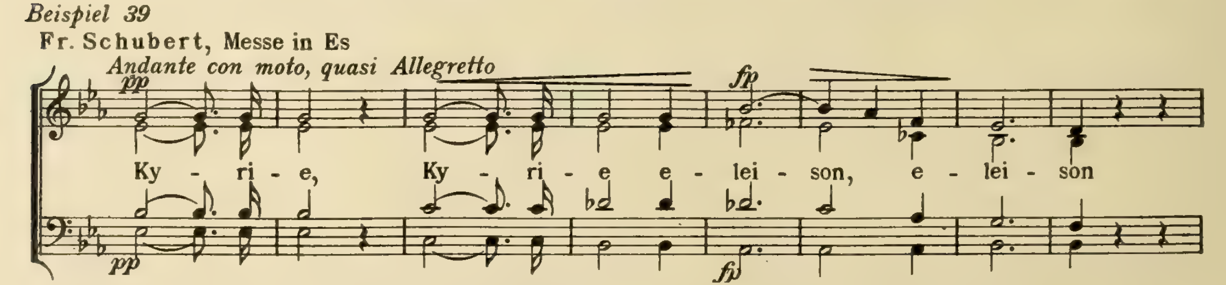
45. Ausflug der Schubertianer von Atzenbrugg nach Aumühl. Aquarell von Leop. Kupelwieser.
Wien, Schubert-Museum. Am Rande links L. Kupelwieser und Fr. Schubert.

wie „Die Verschworenen" (Der häusliche Krieg), oder in der Musik zu H. v. Chezys Rosamunde blitzen nur gelegentlich dramatische Einzelfunken auf. Im wesentlichen aber läuft nur „eine schöne Musik" (Schwind) neben dem Drama einher.

Schuberts große Messe in As-Dur von 1822 und die im Todesjahr geschriebene in Es-Dur schließen sich gegenüber den Messen der Frühzeit von 1812 bis 1815 zu einer einheitlichen Gruppe zusammen. Die gewaltige Streckung des äußeren Bauplanes, wie ein völlig verändertes geistiges Gepräge scheiden Früh- und Spätgruppe scharf. Die sonderbare Schranke der Terztonfolge in den ersten Sätzen der As-Dur-Messe wird durch ein innerliches Moment von höchster bindender Kraft überwunden. Denn der Komponist arbeitet in seinem Werke — auf das bewährte Mittel der großen Messentradition zurückgreifend — mit thematischem Grundmaterial (vgl. besonders das prachtvoll ausgewogene Schwebemotiv des zweiten Kyrie-Einsatzes), das in den einzelnen Teilen der Messe — ihrem Ausdruckscharakter entsprechend — umgestaltet wird. Auch in der Es-Dur-Messe tritt das gleiche Verfahren in dem Cantus-firmus-Gedanken des „Qui Tollis" (in den Bläsern), und im „Agnus" mit greifbarer Deutlichkeit in Erscheinung. Aber weit mächtiger wirkt sich hier noch eine aus tiefsten Schächten der Individualität stammende Einheit aus, Einheit einer dunklen schweren Es-Dur-Stimmung, über der, wie bei den Spätwerken Mozarts, die Tragik des Frühvollendeten lastet. Hält man den Beginn der Messe (Beisp. 39), den über die Mollparallele, über die umflorte Unterdominante

Beispiel 39

Fr. Schubert, Messe in Es



zur Dominante absteigenden Kyrie-Einsatz gegen das fröhlich losplatzende Kyrie der G-Dur-Messe von 1815 (Beisp. 40), so strahlt aus diesem thematischen Brennspiegel die ganze Gegensätzlichkeit der beiden Gruppen der Schubertschen Kirchenmusik wieder.

Dem Texte steht Schubert mit der gleichen Subjektivität der Ausdeutung gegenüber, wie Beethoven in seinen Kirchenkompositionen, an dessen in der C-Dur-Messe angewandtes Ver-

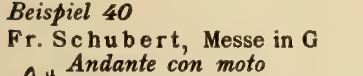


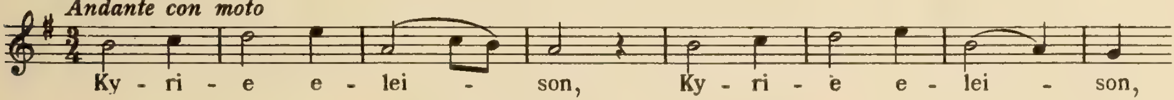
Vogl (Gottvater) · Ph. K. Hartmann · Schubert · Schober (Schlange) · L. Kupelwieser (Baum der Erkenntnis) · Jenger (Adam) · Jeannette Cuny de Pierron (Cherub) · Derffel · Spaun · Baron Doblhoff

46. Gesellschaftsspiel in Atzenbrugg (2. Teil der Scharade Rhein-Fall). Aquarell von Leop. Kupelwieser, 1821.
Wien, Schubert-Museum.

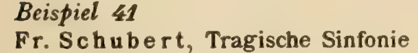
fahren er anknüpft, die Hauptteile der Messe, darunter auch das Credo, sich erst aus Klangnebeln lösen und sich entfalten zu lassen. Auf gleichen Wegen, wie der Meister der Missa solemnis, gelangte Schubert – die josefinische Weltfreudigkeit seiner ersten Messen innerlich überwindend — zu dem ergreifenden Bekennertum seiner späten Kirchenkompositionen.
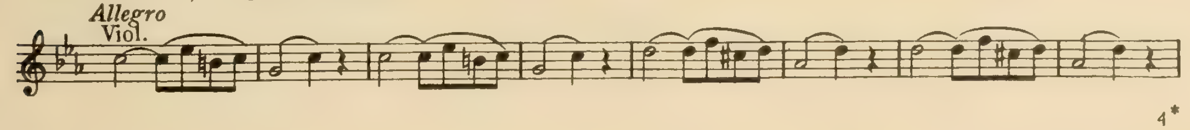
Das helle blühende romantische Leben, das Robert Schumann aus Schuberts großer C-Dur-

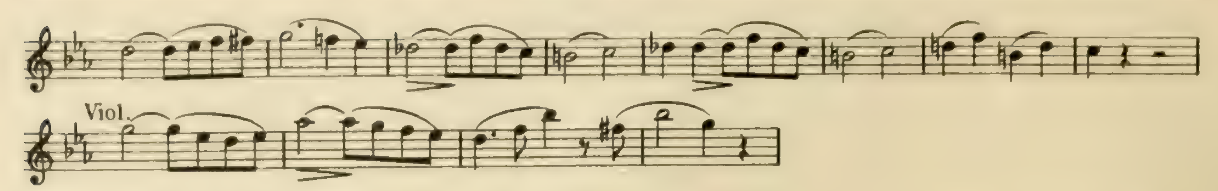

Beispiel 40
Fr. Schubert, Messe in G



Symphonie entgegenstrahlte, ist das Ziel, zu dem sich das symphonische Schaffen des Künstlers durchgerungen hat. Die Schwere dieses Ringens, dieser wahren Loslösung von der Symphonie Beethovens, wird in den Etappen dieser Entwicklung deutlich sichtbar. Sie tritt in der Symphonie von 1813 zutage, etwa in der Übernahme eines Themas der Eroica und in dessen Verarbeitung im Allegro vivace, wie sie nur ein naives und unbekümmertes Hinaufblicken zu dem gewaltigen Vorbild sich gestatten konnte. In der tragischen Symphonie von 1816 aber vollzieht sich der Umschwung. Im Finale, in dem Schubert zwar die Beethovensche Grundierung durch ein durchgeführtes Motiv — Vorbild ist der erste Satz der 5. Symphonie — sich zu eigen macht, trennt sich sein Weg von dem des klassischen Symphonikers. Den Beweis dafür gibt die Wandlung des tragischen Hauptthemas zur Dur-Fassung (Beisp. 41). Diese Umwandlung des tragischen Gedankens in einen anmutvollen entspringt mit einem kühnen Satze der Geisteswelt Beethovens und läßt den Blick schon bis zu den thematischen Wandlungen in den Meister-
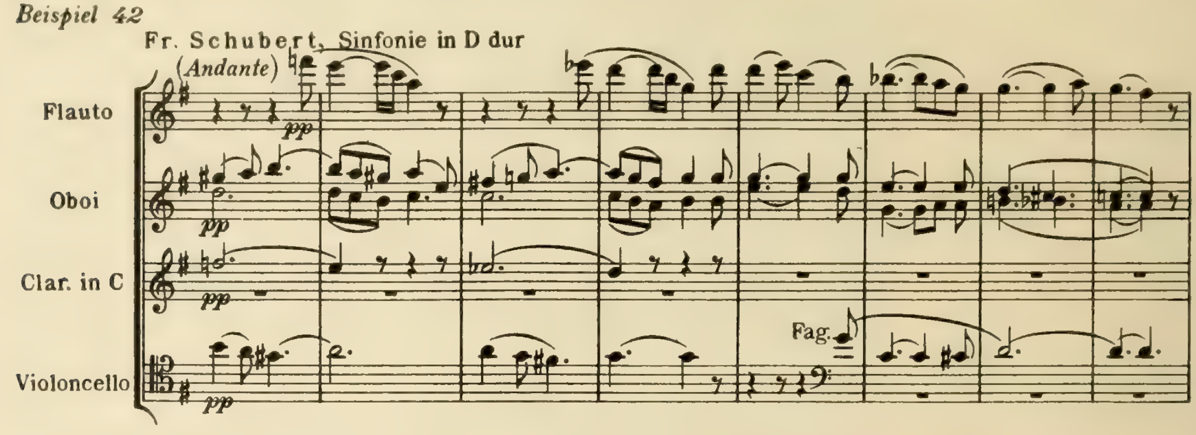

Beispiel 41
Fr. Schubert, Tragische Sinfonie





symphonien in h-Moll und C-Dur schweifen. Schneller aber noch als die Erfindungskraft des Symphonikers gelangte Schuberts Klangfantasie zur Selbständigkeit. Schon die erste Symphonie bringt Vorklänge der subtilen und urromantischen, feinen Klangwirkungen des späten Schubert (Beisp. 42).

Beispiel 42
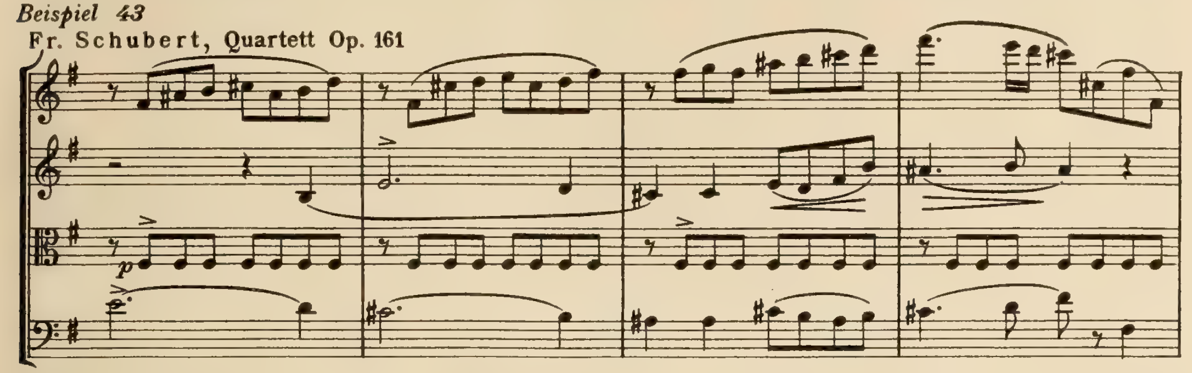


In der Kammermusik Schuberts steht, wie schon in der Frühzeit, das Streichquartett im Mittelpunkte. Nachdem das Quartett op. 125 von 1817 im wesentlichen noch rückschauende Befestigung des Errungenen bedeutet, klingen in dem hochbedeutsamen Streichquartettsatze in c-Moll schon die neuen psychologischen und technischen Probleme an, die die Trias der Meisterquartette in a-Moll, d-Moll und G-Dur mit einer kaum erfaßbaren Genialität bezwingt. Im Aufbau geht ein trennender Schnitt zwischen dem a-Moll-Quartett und den beiden anderen Werken hindurch. Denn gegenüber der gestrafften, hochgespannten Einheit der beiden letzten Quartette verwirklicht dieses urromantische Werk des persönlichsten Ausdrucks noch einmal den zentrifugalen Begriff des älteren Quartetts. Weit bedeutsameres stilistisches Ereignis aber ist in den drei Schlußquartetten die besondere Technik: Die organische Verbindung der homophonen Ausdruckslinie mit der tongeweblichen Polyphonie. Sie gehört in ihrer Eigenart mit ihrem selbständigen Nebenhergehen neben den Quartetten des späten Beethoven Schubert als persönlichstes Stilmoment ganz allein zu. Die Grenzen dieses ausdrucksvollen, homophon-polyphon gemischten Stiles sind nicht starr, sondern sehr beweglich, wie beispielsweise im ersten Satz des d-Moll-Quartetts der polyphone Charakter fast allein vorherrschend ist. Schubert erreicht die geschilderte Einheit seines Quartettstiles nicht zuletzt durch das
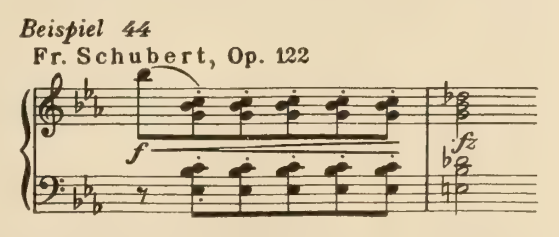


47. Schubert und der Sänger Vogl. Federzeichnung von M. v. Schwind.

besondere Verhältnis von Hauptmelodie und Begleitung. Aus einem, dem Andante un poco moto des Quartetts in G-Dur entnommenen Beispiele (43) möge ersehen werden, wie der



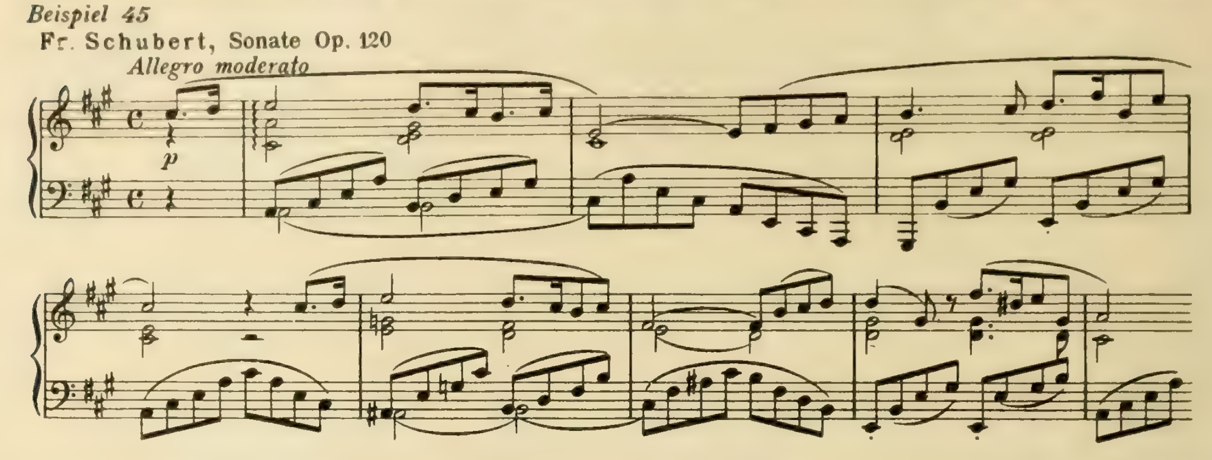
Komponist ein Motiv, das vorher organischer Teil der Melodielinie war, zur Begleitlinie macht, die in der ersten Violine die Hauptmelodie kontrapunktiert. Im Quartett „Der Tod und das Mädchen", das Alfred Heuß[7]) treffend einer Totentanzdarstellung verglichen hat, bringt die Idee, die sich in einem Doppelzitat niederschlägt, keinerlei Formverunklarung. So wird das Quartett geradezu zum Idealfall der Darstellung eines außermusikalischen Inhaltes in der kammermusikalisch absoluten Form. Der romantische Ausdruckswille aber nimmt auch nicht die geringste Ausbuchtung an dem Formgehäuse vor: Kein Schritt ist gegen die Programmusik getan.

Durch zusammenfassende Arbeiten[8]) liegt das Gebiet der Klaviermusik weithin dem Blicke frei. So ist das lyrische Klavierstück von der Art der Impromptus, der „Moments musicaux" und der drei Klavierstücke durch W. Kahls Untersuchungen als Endglied einer von Beethovens Bagatellen und Fields Nocturnes kaum berührten, von den Böhmen Tomaschek und Woržischek ausgehenden Entwicklung nachgewiesen. Nach den ersten Versuchen von 1815 folgt im übernächsten Jahre das explosive Hinausstoßen von nicht weniger als sieben Klaviersonaten. Die Gattung wird zum Problem, für dessen heiße Umkämpfung allein schon ein Werk wie die Sonate in Es-Dur op. 122 der beste Kronzeuge ist. Daß diese Problemstellung zwischen die Extreme gelagert war, in Beethovens Sonate auf- und unterzugehen, oder sich in zähem Mitten-durch-sie-hindurch von ihr unabhängig zu machen, ist durch Zeit- und Ortslage als eine Selbstverständlichkeit gegeben. In der Es-Dur-Sonate von 1817 sinkt Schubert noch in dem Tonmeere des Vorbildes unter. Die Nachahmung nimmt fast bildhafte Schärfe an. Man glaubt den schweren Kopf des Künstlers auf die Tasten sich niederbeugen zu sehen bei der Nachahmung neuer Klangwirkungen, der Klangschwellungs-Partien, die an Beethovens op. 31 orientiert sind (Beisp. 44). In der großen Formung kommt es, man könnte meinen aus Angst, die Beethovensche Kontrastschärfe nur nicht zu verfehlen, zu so schlimmen Entgleisungen wie in dem Rossini-Thema des Allegro moderato aus op. 122.
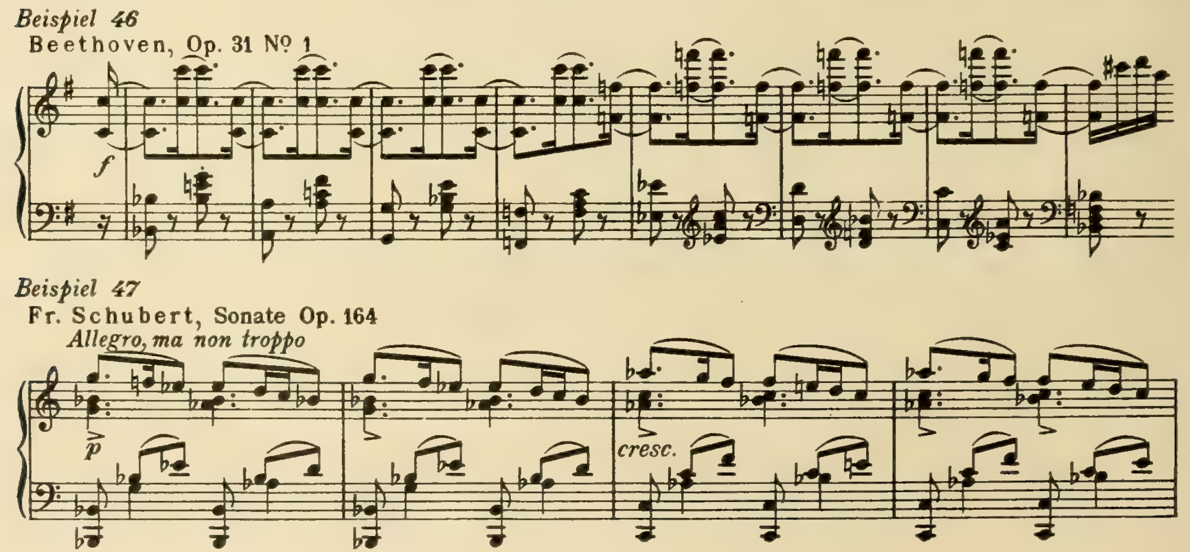


Den anderen Weg schlagen die Sonaten H-Dur op. 147 und a-Moll op. 164 des gleichen Jahres ein. In dem Sonatentypus, dem die Werke schon weitgehend zugehören, verändert sich das Verhältnis von Klang, von reiner Klangwirkung und Einfall und seiner Verarbeitung von Grund auf. Bei Beethoven war sicherlich bis zu op. 31 die klavieristische Klangwirkung durchaus nicht nebensächlich, aber sie war sozusagen organisches Nachgeordnetsein des Ge-
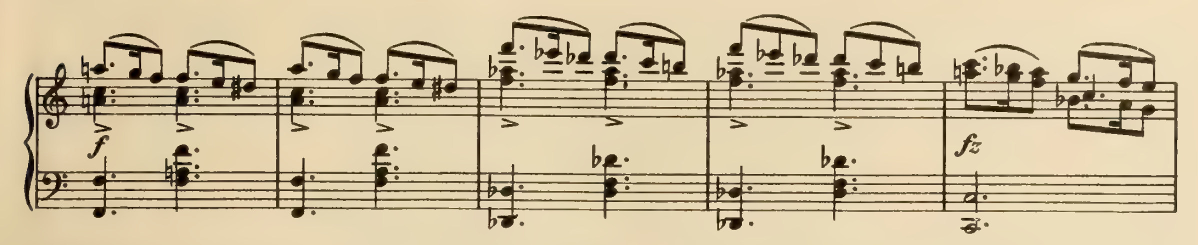
danklichen. Bei Schubert aber dringt nun das rein Klangliche bis in das Erfindungszentrum vor. Das Mitbestimmen des Thematischen ab ovo durch die romantische Klangvorstellung möge aus dem ersten Thema der Sonate op. 120 von 1819 ersehen werden (Beisp. 45). Dieses



dominantische Schwelgen im zweiten Halbsatze, das das Thema vollends um alle motivische Plastik bringt, führt meilenweit von dem plastischen Aufbau Beethovens fort. Hingegen ist die rein klangliche Reizwirkung ins Ungeheure gesteigert. Auch in den Fortspinnungs- und Durchführungspartien der Hauptsätze der Klaviersonaten bewirkt das klangliche Moment den Eindruck eines motivischen Wogens, das wiederum zu dem logischen Wachsen der klassischen Verarbeitung im schroffen Gegensatz steht. (Vgl. Beethoven op. 31 Nr. 1 Anfang der Durchführung und Schubert: Fortspinnungspartie aus dem Allegro ma non troppo aus op. 64 Beisp. 46 u. 47.)
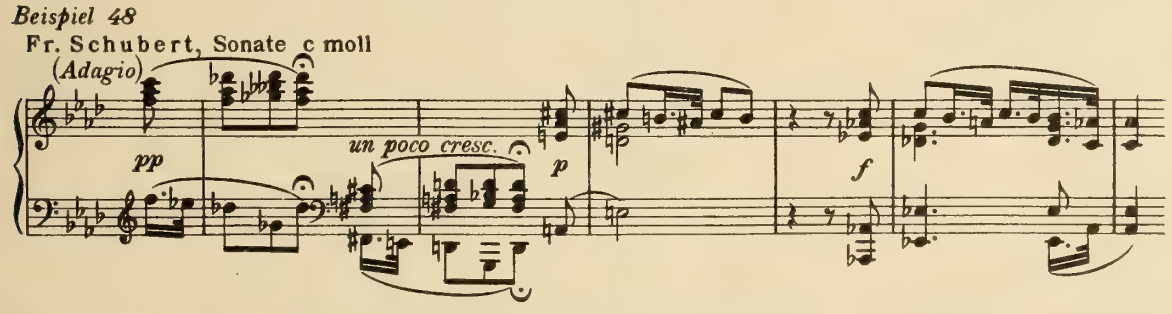
Die letzte Stufe der Meisterschaft — in der Symphonie mit der h-Moll-Symphonie von 1822, in der Kammermusik mit den Quartetten von 1824 erreicht — ist in der Klaviermusik mit der Wandererfantasie von 1822 und den Sonaten von 1828 erstiegen. Das Fundament — der auch bei der größten Vollgriffigkeit noch immer singende Klaviersatz — steht unverrückbar fest. Die Formung, nun ganz in die weiten Räume schwingend, erschafft Einheitsblöcke von der





Organik der bruchlosen Reprise der c-Moll-Sonate. Aber diese Höchstpotenzierung der sonatenhaften Einheit ist doch Ausnahme. Auf diese Tatsache zielt des Dichters Karl Spittelers Frage hin: „Gibt es überhaupt in den Schubertschen Sonaten eine Spannung?" Die Antwort, die den hier mitintendierten Vergleich mit der klassischen Form mit erfaßt, muß lauten: Nein. Die Schubertsche Sonatenform ist entspannte Form, entspannt in der Beziehung der Sätze. Die Spannung ist aus dem Bereich der großen Formung ins Detail gerückt[9]), und vor allem in die romantisch-harmonischen unterbewußten Sphären. Steigt so gegenüber dem Schwergewicht der klassischen Einheit die Wagschale der Schubertschen romantischen Sonate, so stellt jedoch die innere Kraft des einzelnen in sich vollendeten Satzes das Gleichgewicht wieder her. Der Stilcharakter des Scherzo und des Menuetts wird selbst durch die Aufnahme von Elementen des Wiener Walzers nicht gestört. Und auch in Sätzen, wie dem auf schlichte homophone Begleitfiguren aufgebauten Adagio und Andante der c-Moll- und der A-Dur-Sonate vermag der Meister noch letzte seelische Geheimnisse auszusprechen. Die Wirkungen, mit denen Schubert etwa das Adagio der e-Moll-Sonate beschließt — enharmonische und auf Terzverwandtschaft beruhende Modulationen — gehören zu seinen bekanntesten Spezialitäten, und doch zittert zwischen den in Fermaten und sprechenden Pausen eingekeilten motivischen Teilen der Herzschlag eines Neuen, das Ahnen einer erst kommenden Kunst (Beisp. 48). Das

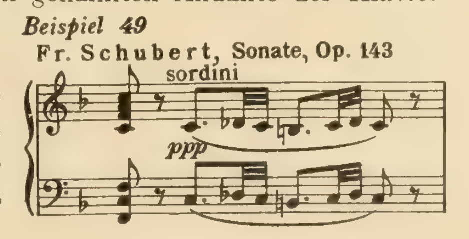
Beispiel 48



Horchen auf solche allerintimste Klangwirkungen mag man etwa in Schumanns Besprechung der letzten Sonate (Gesammelte Schriften III, 120f.) ersehen, und weit später noch bei dem, der hier ganz Jünger, ganz Erfüller des Schubert war, der aus dem unermeßlichen Reichtum seines Genius diese mystischen Klänge in den Weltenraum schleuderte, bei Anton Bruckner.

Ein letzter stiltypischer Rückblick auf Schuberts Schaffen und seine Stellung gegenüber dem klassischen Weggefährten Beethoven möge aus dem genannten Andante der Klaviersonate op. 143 geworfen werden. Hier verwendet der Komponist ein Motiv (Beisp. 49) von gleicher äußerer und innerer Farbe, wie das Grundmotiv aus Beethovens Trio op. 70 Nr. 1. Aber was bei Beethoven Keimzelle ist, aus dem der ganze Satz als Ausdruckseinheit organisch hervorwächst, ist bei Schubert nur ein im Additionsverhältnis

Beispiel 49



stehender Träger der Gegenstimmung, „ein Schatten über der lichten sinnenfrohen Landschaft des Gesamtsatzes"[10]). Hier, in einem Einzelfall, stoßen die zwei gewaltigen Wiener Zeitgenossen aufeinander. Das, was sich hier begibt, aber ist Symbol für das, in dem sie in engster Geistesgemeinschaft zueinandertreten konnten, ist aber andrerseits auch Symbol dessen, worin sie kraft des Gesetzes ihrer verschiedenen Individualitäten sich trennen mußten.

LITERATUR.

[1]) Vgl. Frimmel, Beethoven und Schubert, Die Musik, 1925, Märzheft. — [2]) A. Sandberger, J. R. Zumsteeg und Franz Schubert, Ges. Aufs. — [3]) O. E. Deutsch, Fr. Schuberts Briefe und Schriften, München, 1919, 70. — [4]) Über die wirklichen und möglichen Grundlagen dieser pathologischen Momente, vgl. W. Schweisheimer, Der kranke Schubert, ZfM., III. H. 9—10, und O. E. Deutsch, Schuberts Krankheit, ZfM. IV, H. 2. — [5]) Fr. Liszt, Ges. Schriften IV. — [6]) Bücken, Der heroische Stil in der Oper, 121ff. — [7]) A. Heuß, Kammermusik-Abende, Leipzig, 1919, 86. — [8]) W. Kahl, Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810. AfMw. 3. Jahrg., H. 1 und 2, und Hans Költzsch, Fr. Schubert in seinen Klaviersonaten, Leipzig, 1927. — [9]) A. Schmitz, Das romantische Beethovenbild (S. 127ff.) weist nach, wie sehr das Liedhafte Schuberts instrumentales Schaffen beeindruckte. — [10]) Költzsch, a.a.O. S. 111, Anm.

CARL MARIA VON WEBER.

Carl Maria von Webers Name ist Symbol der ersten großen Zusammenballung des romantischen Kunstwollens, eines Willens von höchster Aktivität. Webers dem Tagebuch (18. Januar 1812) anvertrautes Wort: „Nur unter dem Druck hebt sich die Welle und die ungünstigsten Verhältnisse nur gebären große Männer", ist die eben so klar geschaute, wie bittere und leitende Erkenntnis eines in größten äußeren wie inneren Dimensionen angelegten Künstlerlebens. Wie in einem Spiegel fängt das erste Kapitel von Webers unvollendetem Roman: „Tonkünstlers Leben" diese vorwärtsdrängende Kraft auf: „Du mußt hinaus, fort ins Weite! Des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt. Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältniszirkel der gnädige Beifall eines Kunstmäzens für eine dir abgerungene Melodie zu seinen geist- und herzlosen Reimen; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin für ein paar hebende Walzer oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches? Fort! Der Geist suche sich in andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, dann kehre zur friedlichen Heimat und zehre von dem Erbeuteten!"

Schicksalhaft bedingt stehen hier die beiden Hauptthemen des Weberschen Schaffens zusammen, antwortet dem einen leidenschaftdurchglühten, vorwärtsströmenden Hauptthema das andere der Sehnsucht nach Festwurzeln und nach Entspannung.

Die geschichtliche Situation Webers ist für uns eine andere geworden, als sie noch Ph. Spitta[1]) ansah, für den die Erscheinung des Komponisten etwas Rätselhaftes an sich hatte, das sich auf rein historischem Wege schwer begreifen läßt. Dieses Rätselhafte an der geschichtlichen Persönlichkeit Webers ist heute unsern Blicken entschwunden, wenn auch noch manches Widerspruchsvolle in dem Entwicklungsgange des Komponisten nicht restlos zu klären sein dürfte. Es liegt in dem besonderen Geartetsein des natürlichen Loslösungsprozesses von der Kunst der Vor- und Umwelt, der sich — wie bei jedem Werdenden — einmal in einer natürlichen Abfolge vollzog, und weiterhin in Webers innerem Widerstreben gegen jede Art von Nachahmung. Mit erstaunlicher Hartnäckigkeit verteidigte der Heranreifende seine geistige Unabhängigkeit, an die er mehr glaubte, als daß er sie besaß, setzte er sich insbesondere gegen die behauptete Abhängigkeit von Beethoven zur Wehr[2]). In diesem letzten Punkte war Weber

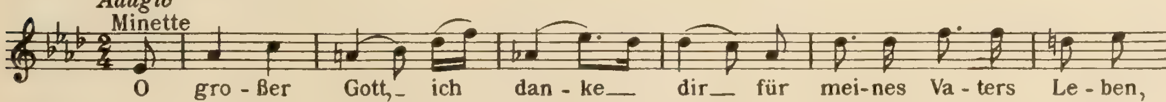


48. Berliner Dekoration für Poißls „Athalia“. Farbiger Stich nach Karl Fr. Schinkel von Joh. Fr. Jügel.
Aussicht auf Jerusalem und die Burg Zion.

im Recht, da in der Tat das Gesamtproblem des sich Entfaltens vom Vorbilde hinweg zur Eigenart mit Beethoven nicht zusammengebracht werden konnte. Es liegt vielmehr, wo es auf die Aufdeckung der Wurzeln von Webers Stil ankommt, für den Vokalkomponisten zunächst bei Mozart, und bei den italienischen Opernkomponisten, die ihm schon durch die Gesangsausbildung bei dem Gesangsmeister Valesi (J. E. Wallishauser) besonders nahe gebracht waren, und natürlich auch im deutschen Singspiel. Webers Ausspruch über die Melodik der „Athalia“ des Münchener Opernkomponisten Joh. Nep. von Poißl, die er „eine sich zu italienischer Gesanglieblichkeit hinneigende Melodieform“ nannte, „die neben ihrer Weichheit noch das Verdienst einer großen Singbarkeit und das gewisse Kehlgerechte hat, dessen Vernachlässigung man so oft deutschen Komponisten zum Vorwurf machen will“[3]), zielt auf das Kernproblem seiner eigenen Vokalmusik. Es heißt Überwindung des Fremdstilistischen der italienischen Kantabilität, unter Beibehaltung des Kehlgerechten bei der Erringung der rein deutschen Sanglichkeit.

In den ersten Werken, wie in der Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn“ von 1801—1802 liegt dieses Ziel noch in weiter Ferne. Peter Schmoll ist ein Stilgemisch von weitgestrecktem, geistigem Rahmen, in dem die empfindsamen Momente an Mozart, die singspielhaften Partien an die süddeutsche Biederkeit des Wenzel-Müllerschen Tones angrenzen. Aber in dieser Partitur des Jünglings stecken Einzelheiten genug, in denen wir den Großen ahnen dürfen. Etwa in dem packenden Realismus des: „Wie so bang die Brust mir bebet“ (Aria Nr. 15), oder in dem Anfang des Duetts: „O großer Gott, ich danke dir für meines Vaters Leben“ (Beisp. 50). Hier

Beispiel 50
Weber, Peter Schmoll (Nº 19)

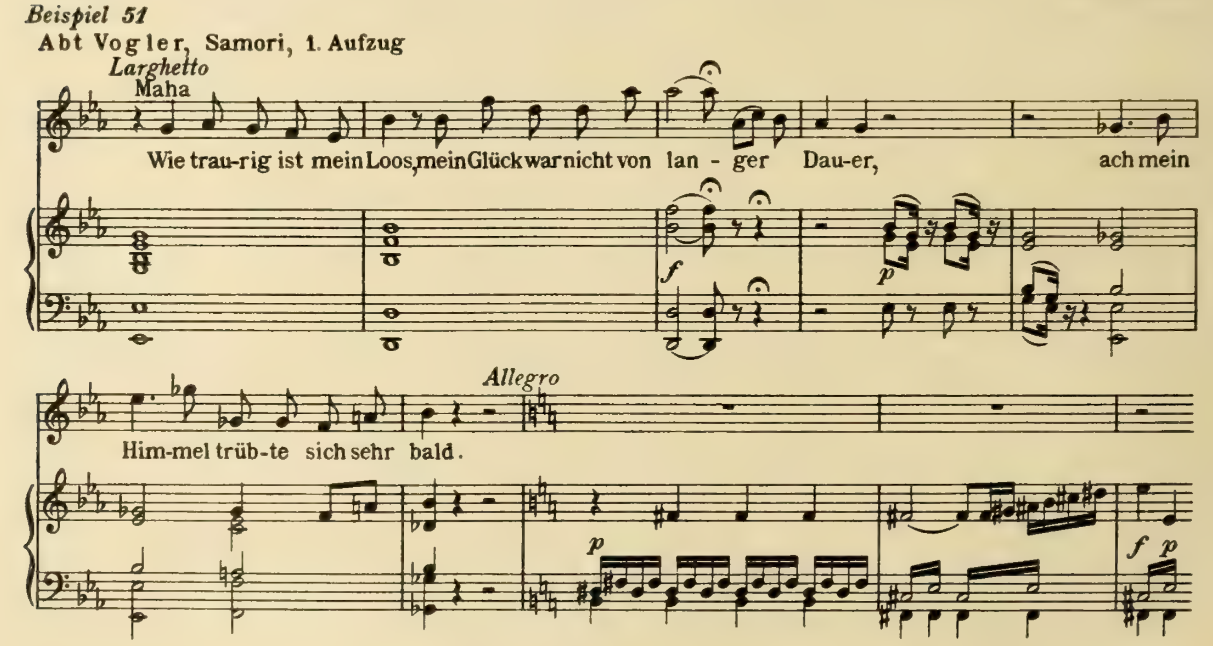


verspürt man wohl zuerst in Webers Schaffen seinen deutschen Herzschlag, fühlt man einen sehr starken Anhauch des romantisch-religiösen Erlebnisses, das schon in der Jugendoper die Brücke schlägt zu dem innigsten Typus des romantischen Operngebetes, zu der frommen Weise im „Freischütz“. Wichtiger und für die Entwicklung bestimmender als die mannigfachen Vorahnungen des Opernkomponisten, die die moderne Forschung[4]) zusammengetragen hat,



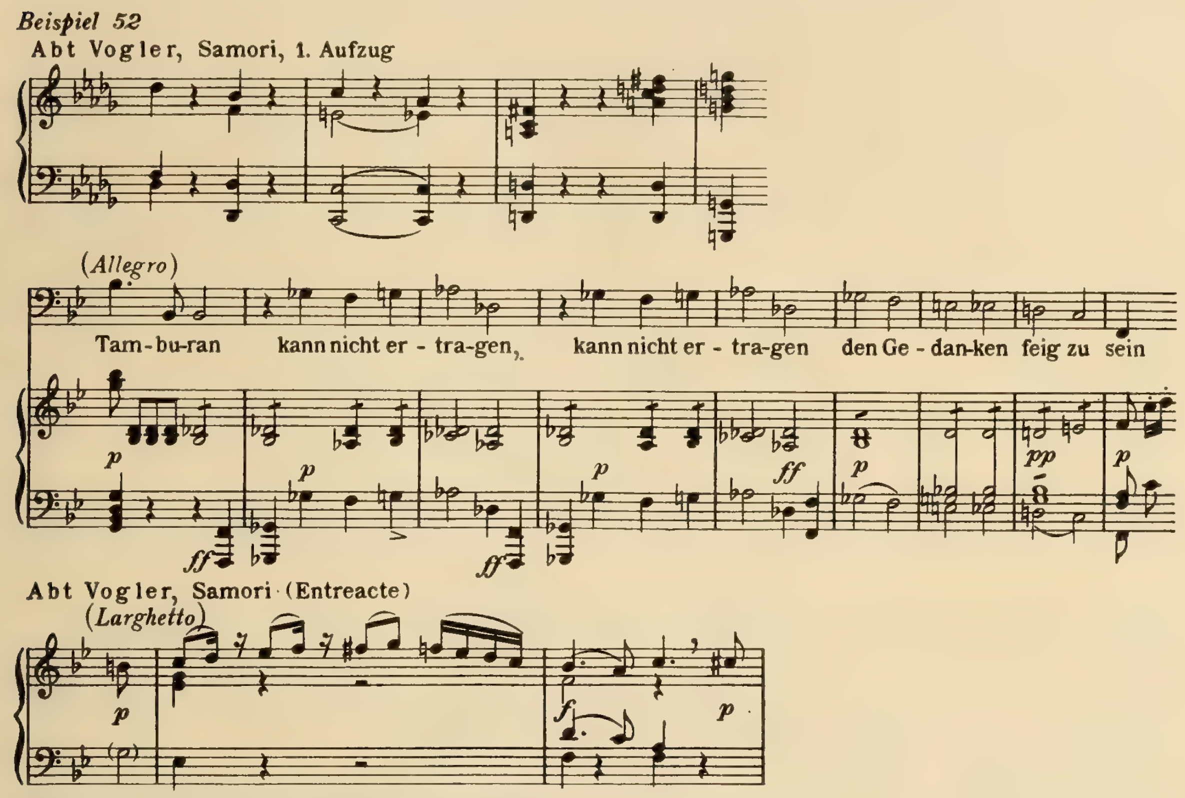
49. Abt Georg Jos. Vogler.
Stich nach Anton Zeller von Franz Valentin Durmer.

ist die Einwirkung, die Weber durch seinen Lehrer Vogler und durch den Freund Franz Danzi in der Zeit seines Stuttgarter Aufenthaltes von 1807—1810 erfahren hat. Von diesen beiden so verschieden gearteten Männern, die seinem Leben Halt und Richtung gaben, strahlten nicht nur Reflexe ihres Geistes auf Webers Schaffen aus, wird vielmehr im bestverstandenen Meister- und Jüngerverhältnis ein Werdender in die Laufbahn gewiesen, in der ihm — tat er nur das Seinige — der Sieg gewiß sein mußte. Voglers Ausspruch über Weber und Meyerbeer: „Es ruht was in mir, was ich nicht herausrufen konnte, diese werden es tun!" wird durch vieles in seinen Werken, das zwingend auf die Erfüllung zumal durch Weber hinweist, bekräftigt. Ich denke dabei an bedeutsame Ansätze zum wirklichen deutschen Sprechgesang, der die Schablone des italienischen Rezitativs abgestreift hat (Beisp. 51 aus Voglers Samori), wie auch an eine Melodieform, deren Innenstrebungen schon gänzlich die Hochspannung romantischen Gefühlslebens anzeigen Beisp. 52). Franz Danzi, der für Weber die lebendige



Verkörperung einerseits der großen Mannheimer Tradition, wie der Ideen der rein deutschen Münchener Opernbewegung um die Wende des Jahrhunderts sein konnte, dessen Oper: „Die Mitternachtsstunde" von Rochlitz zu den besten nach-Mozartschen Opern gerechnet wurde, schrieb gelegentlich Weberischer als Weber selbst in seinen Anfängen (Beisp. 53). Aus der nord-
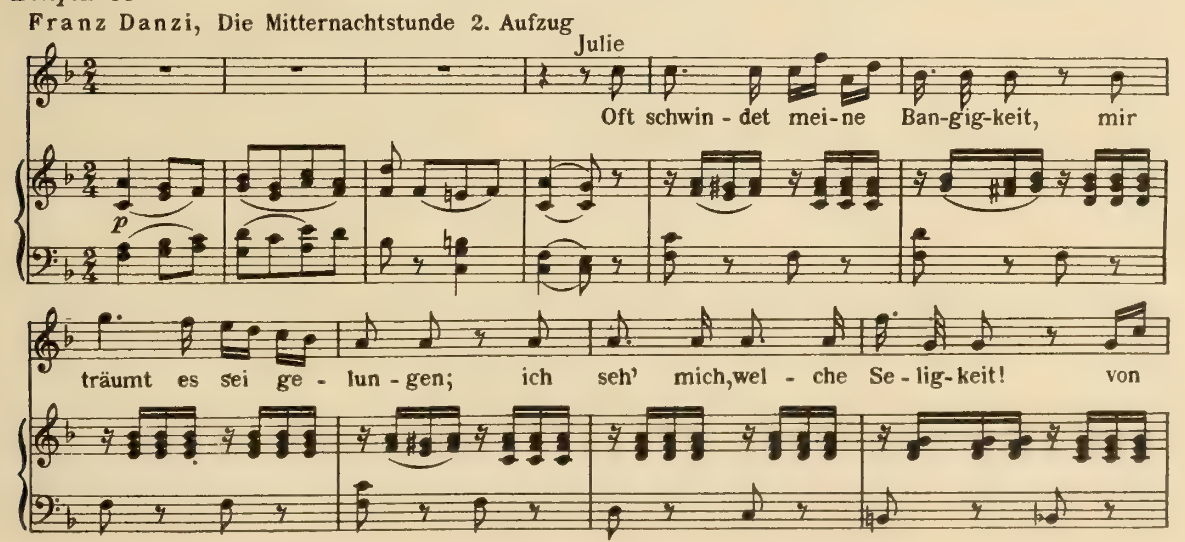
Beispiel 52

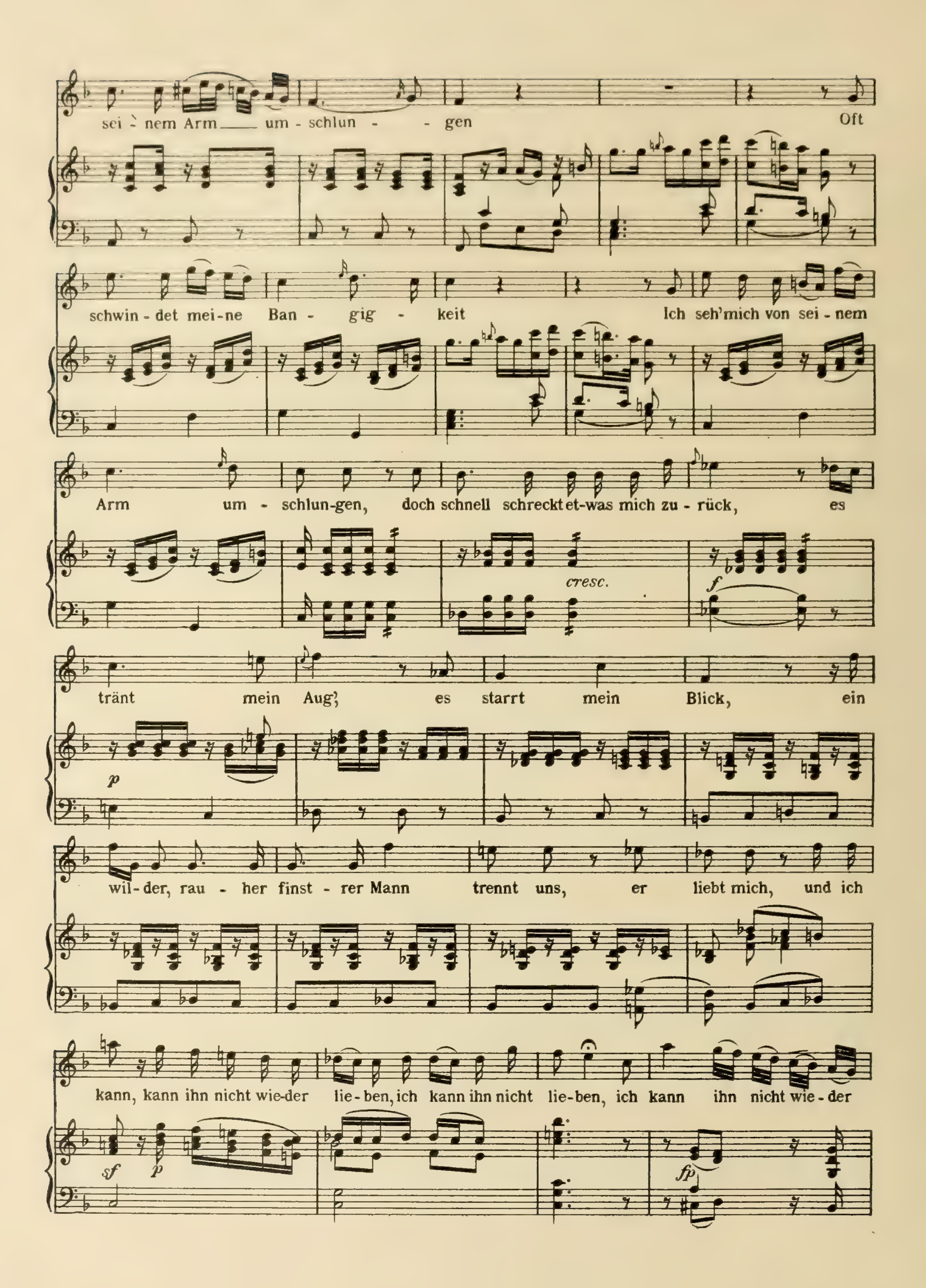


deutschen Oper konnte Weber ein geistesverwandter, tief innerlich romantischer Klang aus des Berliner Hofkapellmeisters Fr. H. Himmel Oper „Die Sylphen" von 1806 entgegenklingen, die schon H. J. Moser[5]) als ein ausgewachsenes Denkmal der Berliner Frühromantik gekennzeichnet hat. (Vgl. Almansors: „Große Götter lehrt mich beten" Beisp. 54.)

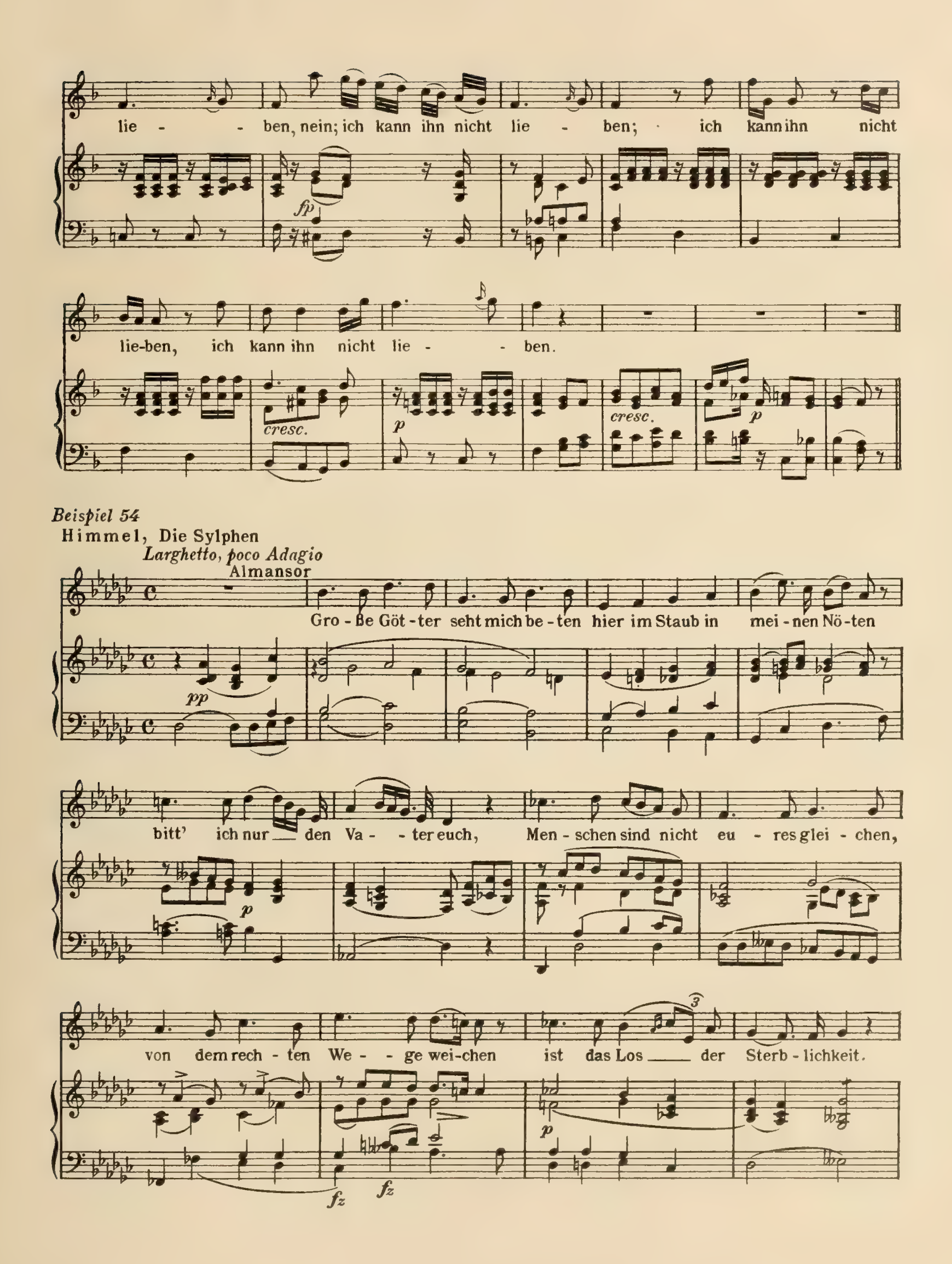
In Liedern der ersten Schaffensperiode des Künstlers — Weber grenzte selbst in der autobiographischen Skizze seine Werdezeit mit 1810 ab — wird schon die Überwindung des
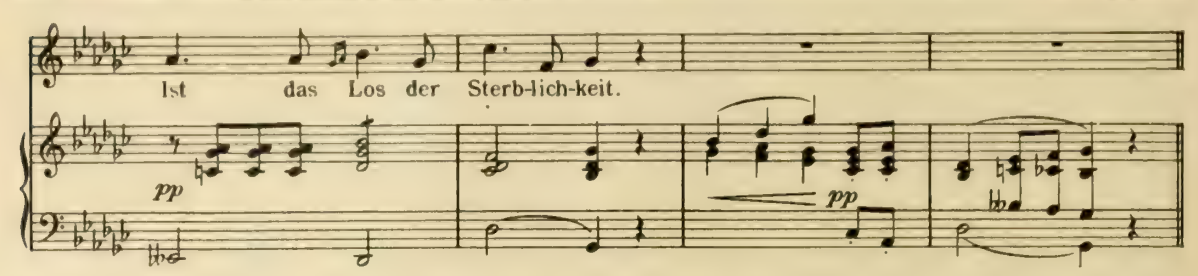
Beispiel 53





sei - nem Arm um - schlun - gen
Oft
schwin - det mei - ne Ban - gig - keit
Ich seh' mich von sei - nem
Arm um - schlun - gen, doch schnell schreckt et - was mich zu - rück, es
cresc.
f
tränt mein Aug', es starrt mein Blick, ein
p
wil - der, rau - her finst - rer Mann trennt uns, er liebt mich, und ich
kann, kann ihn nicht wie - der lie - ben, ich kann ihn nicht lie - ben, ich kann ihn nicht wie - der
sf
p
fp


lie - - ben, nein; ich kann ihn nicht lie - ben; ich kann ihn nicht
fp
lie-ben, ich kann ihn nicht lie - - ben.
cresc.
p
cresc.
p
Beispiel 54
Himmel, Die Sylphen
Larghetto, poco Adagio
Almansor
Gro - ße Göt - ter seht mich be - ten hier im Staub in mei - nen Nö - ten
pp
bitt' ich nur den Va - - ter euch, Men - schen sind nicht eu - res glei - chen,
p
von dem rech - ten We - - ge wei - chen ist das Los der Sterb - lichkeit.
p
fz
fz



Fremdstilistischen Ereignis. Und weiterhin verschiebt sich in ihnen schon bedeutsam die innere Gleichgewichtslage von Wort und Ton, die dem klassischen Liede eigen gewesen war. Matthissons: „Ich denke Dein" in Beethovens und Webers Vertonung von 1806 rückt diese Verschiebung der inneren Grundlagen der Liedkompositionen in helle Beleuchtung. Beethoven, der Klassiker, läßt sich auch von der Vorstellung der süßen Pein, des bangen Sehnens, nicht hinreißen, seine Melodie nach den Gefühlskonturen des Dichters zu dehnen und zu weiten. Er bleibt klar, einfach (Beisp. 55). Weber hingegen, der die Stimmungskurve ausschöpfende

Beispiel 55

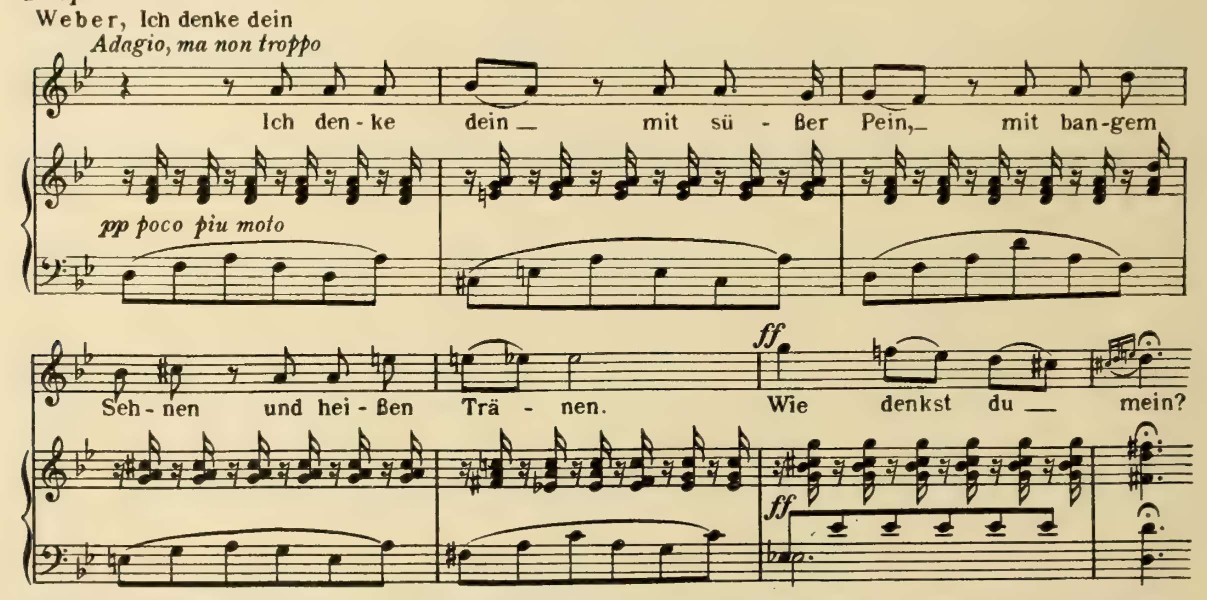
Beethoven, Andenken



Romantiker, preßt geradezu das Letzte aus seiner mit schwelgerischen Vorhalten auf ihrem Anstiege sich immer wieder selbst hemmenden Melodie heraus (Beisp. 56). Wie „Ich denke
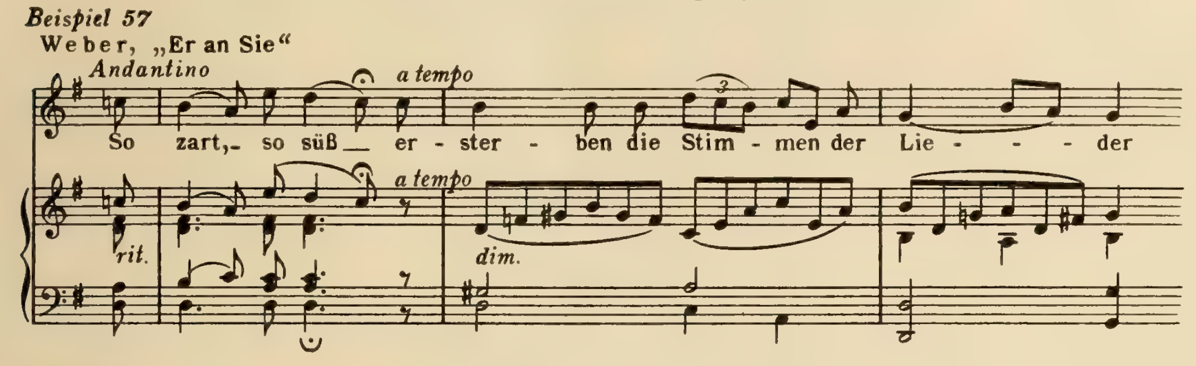
Beispiel 56

Weber, Ich denke dein
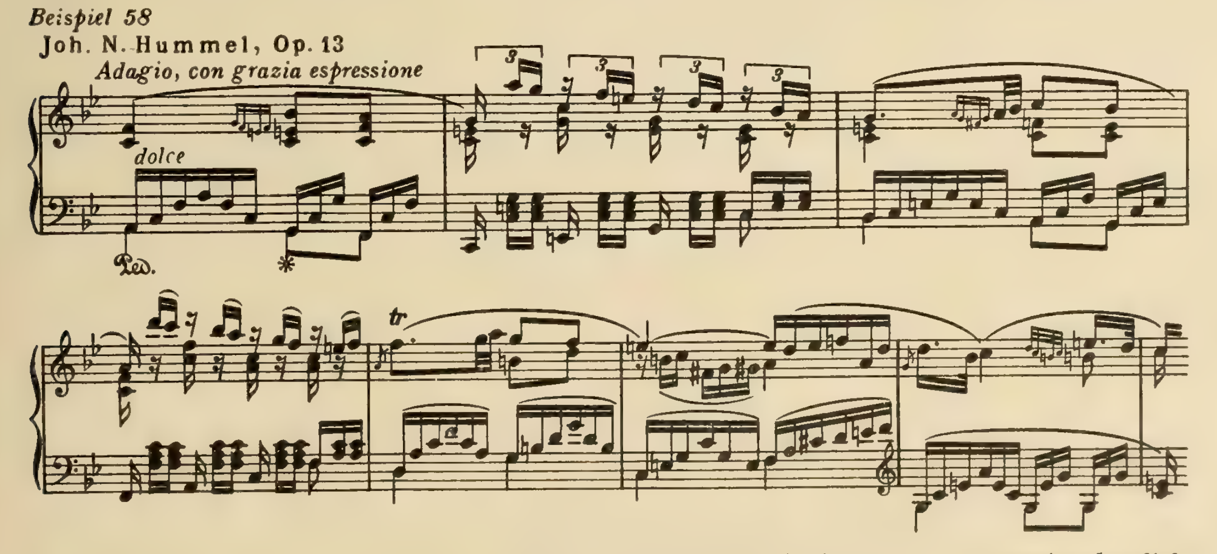


Dein", so gehören Lieder wie „Klage" oder „Er an Sie" zwar durchaus dem romantisch-dynamischen Liedtypus an, aber während in der Vertonung des Matthissonschen Textes die Aufgewühltheit des Sturmes und Dranges und die der jungen Romantik sich berühren, brechen in den beiden ersten Gesängen neue Quellen des Erlebens und seines Auffangens in Kunstwerke auf. Begriffe des Textes, wie Träumen, Ersterben, Schwärmen erfahren jetzt eine musikalische Ausdeutung von einer bisher noch nicht gekannten Duftigkeit und Zartheit. Sie werden in ein

von der klassischen Innenbeleuchtung seltsam abstechendes clair — obscur gestellt, das bis zu Schumann und Jensen nicht wieder erreicht wird (Beisp. 57).

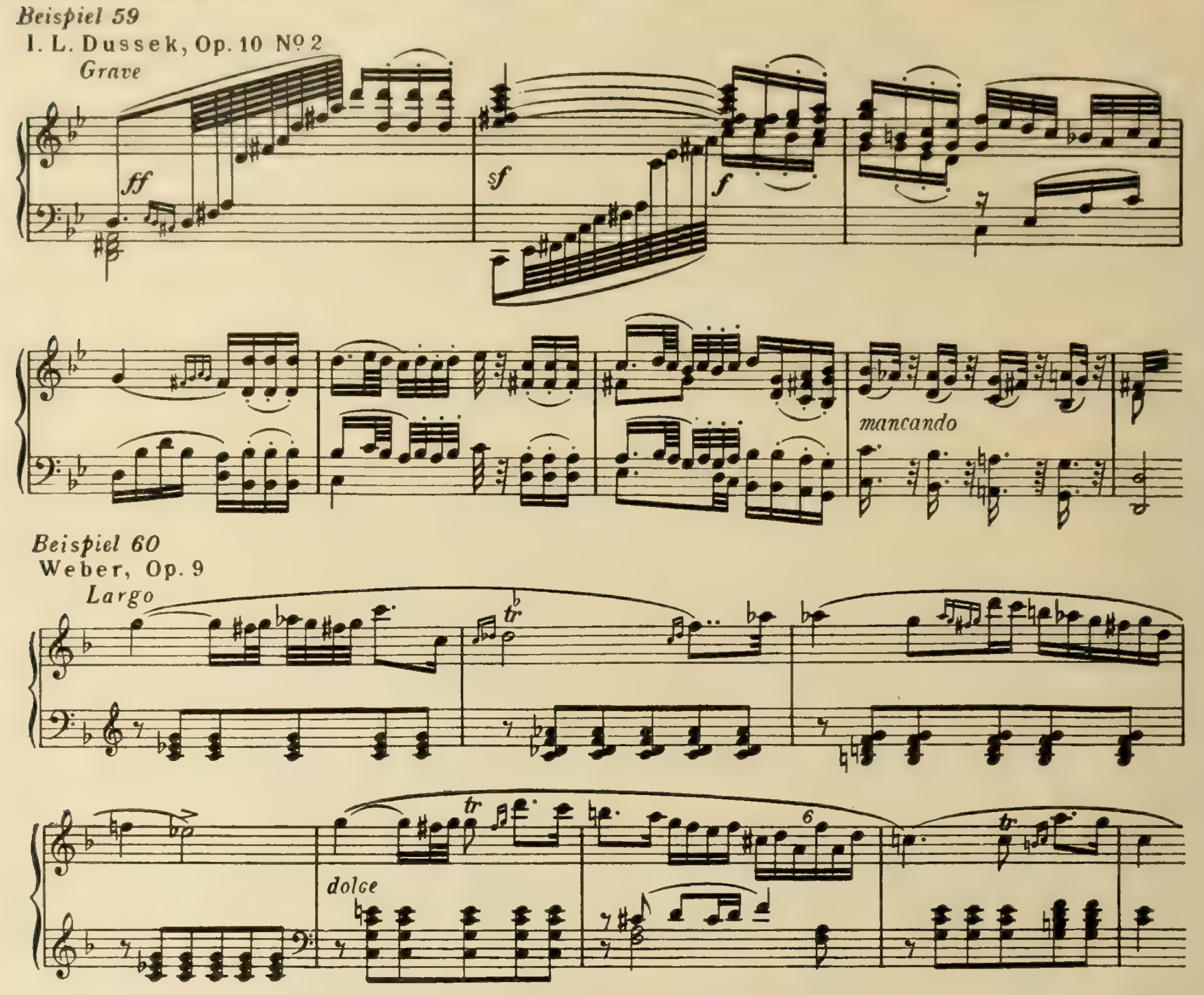


Die von Alfred Einstein für Webers Stil typisch genannte Verbindung von Brillanz und romantischem Gefühl tritt mit besonderer Schärfe in den Klavierwerken der ersten Schaffensperiode zutage. Bei Weber ist diese Mischung zwar nicht zuerst anzutreffen, aber sein Temperament gibt ihr eine Prägung von höchst persönlicher Eigenart. Wegbereiter und Geistesverwandte des Weberschen Klavierstils sind insbesondere Männer wie J. L. Dussek und J. N. Hummel, sowie die Clementi-Schüler W. Cramer und A. A. Klengel, der bekannte Kanon-Komponist (Sonaten Opus 2). An Hummels Klavierstil mochte Weber das anziehen, was er selbst an seinem Spiel lobend hervorgehoben hat: Die Vereinigung von „Glätte und Eleganz mit gewissen zarten Gesangsschweifungen“. Aus dem Adagio con gran espressione der Haydn gewidmeten Sonate op. 13 möge dieses Übergehen des klassischen in den romantischen Klavierstil ersehen werden. Aus dem eigenartigen Fluktuieren zwischen der festen und klar umrissenen melodischen Gestalt, und dem, was in den Takten 2, 4, 6 nur noch Tönen ist, nur noch reine schwebende Klangform (Beisp. 58). In solchen Bildungen wird das Tor des Klavierstils des



19. Jahrhunderts weit aufgestoßen. Das Adagio der ersten Klaviersonate op. 24 zeigt deutlich das Weiterschreiten auf der von Hummel beschrittenen Bahn. Eine andere Entwicklungslinie führt von Emanuel Bachs sprechendem Klavierstil über seines Schülers Dussek expressive

langsame Sätze zu (Beisp. 59) Webers sprechendem und singendem Expressivo, das in seiner Weichheit, dem träumenden Dahingleiten über die Tasten auf dem Klaviere ein gleiches bietet wie die gewaltigen, aber doch so zarten Hände Spohrs auf der Violine (Beisp. 60). Das



in stilistischer Hinsicht Wichtige aber liegt darin, daß von Emanuel Bachs Gedanken der Belebung des Details aus das einzelne, und zwar auch jeder kleinere ornamentale Einzelton und Einzelzug Leben und Bedeutung in der organischen Ganzheit der Melodie gewinnt.

Zwischen Webers Heranreifen und seiner Meisterzeit klafft keine Lücke, hat er doch selbst sein Schaffen nach 1810 das dem feststehenden Grunde notwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit genannt. Jenseits dieser Zeitgrenze gewann das äußere und geistige Blickfeld des Künstlers die rechte Weitung erst durch den Berliner Aufenthalt in den Jahren 1812 und 1814, als der unter süddeutschen Eindrücken Aufgewachsene und durch süddeutsche Meister Herangebildete jetzt in unmittelbare Berührung mit der norddeutschen Musik und ihren Führern wie Zelter u. B. A. Weber kam.

Auf Webers Klaviersonaten, wie überhaupt auf seinen Klavierkompositionen seit 1810 lastete bis in die jüngste Zeit schwer das Urteil der W. H. Riehl und Max Maria von Weber, das sie zu seinen Nebenarbeiten, zu Vorstudien seiner dramatischen Musik zählte. In der Tat aber

Tafel IV.



Karl Maria von Weber.

Gemälde von Caroline Bardua. Berlin, National-Galerie. (Bildnissammlung).





50. Die Figuren des Walzers.
Farbiger Stich nach J. H. A. Randel von Hopwood, aus Th. Wilson „A description of the correct method of waltzing", 1816.

durchflutet gerade die vier Sonaten ein von innerem Reichtum und einer Überfülle der blendendsten Einfälle erzitterndes Leben, wie nur wenige andere Instrumentalwerke des Meisters. Nur den Geist der Sonate suche man in ihnen nicht, von dem ein Komponist nicht erfüllt sein konnte, der die Sätze der beiden ersten Klaviersonaten in umgekehrter Reihenfolge und der von der letzten Sonate das Menuett zuerst schrieb[6]). Die Sonatenform als solche, die ihren Schwerpunkt in dem das ganze überschauenden Hauptsatze hat, ist tödlich getroffen. Webers Erformungswille umspannte mit ganzer Kraft den tanzartigen Satz, das Menuett. Der Schwerpunkt der prachtvollen Tonstücke liegt nicht — das Menuett der C-Dur-Sonate zeigt das besonders deutlich — in der inneren Logik der Form, sondern einzig in dem Gestalten aus der inneren Bildhaftigkeit, das die Sätze zu Vorbildern, zu Skizzen von Webers genialster Tanzkomposition, zur „Aufforderung zum Tanz" erscheinen läßt. Die eigenartige, zwiespältige Stellung der Romantik gegenüber der Programmusik kommt in Webers bekanntestem Klavierwerk, in seinem „Konzertstück" deutlich zum Ausdruck.

Nach dem Berichte des Sohnes gab Weber bei dem ersten Vortrag seines am 18. Juni 1821 geschriebenen Werkes folgenden Kommentar. „Die Burgfrau sitzt auf dem Söller. — Sie schaut wehmütig in die weite Ferne hinaus. — Der Ritter ist seit Jahren im heiligen Lande. — Wird sie ihn wiedersehen? — Viele blutige Schlachten sind geschlagen. — Keine Botschaft von ihm, der ihr Alles ist. — Vergebens ihr Flehen zu Gott, vergebens ihre Sehnsucht nach dem hohen Herrn. — Endlich ergreift sie ein entsetzliches Gesicht. — Er liegt auf dem Schlacht-



51. Abschied zweier freiwilliger Jäger. Aquatintastich von F. Jügel nach H. Dähling.

felde — verlassen von den Seinen — das Herzblut aus der Wunde rinnend. — Ach könnte ich ihm zur Seite sein — und wenigstens mit ihm sterben! — Sie sinkt bewußtlos und erschöpft hin. Horch! was klingt dort in der Ferne?! — Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein? — Was kommt näher und näher? Die stattlichen Ritter und Knappen alle mit dem Kreuzeszeichen – und wehende Fahnen — und Volksjubel — und dort — er ist's! — und nun in seine Arme stürzend. — Welch ein Wogen der Liebe — welch endloses unbeschreibliches Glück. — Wie rauscht und weht es mit Wonne aus den Zweigen und Wellen — mit tausend Stimmen den Triumph treuer Minne verkündigend[7]."

Gegenüber der sich Weber bei dem ersten Plane der Komposition im Jahre 1815 unwiderstehlich aufdrängenden Idee, die er selbst in die Worte faßte: Allegro Trennung — Adagio Klage — Finale höchster Schmerz, Trost, Wiedersehen, Jubel scheint die Wendung von der Idee zum Programm vollzogen. Und doch nur als eine äußerliche Wendung, als eine Geste, der keine geistige und innerliche Umstellung entspricht. Dann den szenischen Hintergrund kann die Musik — abgesehen von dem (im Tempo di Marcia) leicht zu effektuierenden Nahen des Ritterheeres — nur andeuten, während alles Inhaltliche des Programms sich im Kerne mit der ursprünglichen Idee Webers deckt[8]).

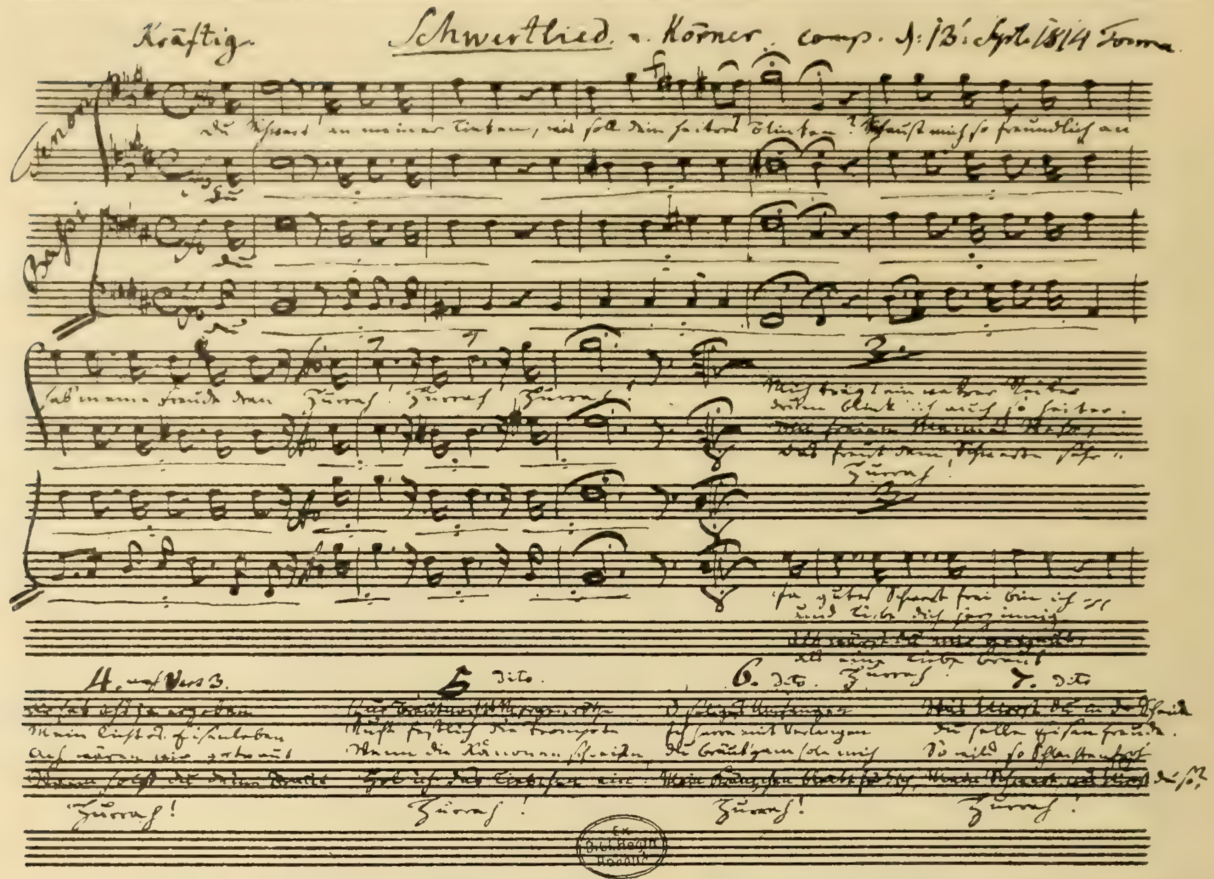
Die gleiche Zurückhaltung gegenüber der programmatischen Musik eignet auch den Kompositionen, die Weber in den Jahren 1814 und 1815, erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen schrieb. Auch jetzt meidet er, beispielsweise in der zur Feier des Sieges von Belle-Alliance und Waterloo geschriebenen Kantate ,,Kampf und Sieg" von 1815 und in der Vertonung von Theodor Körners ,,Leier und Schwert" die durch ,,kleinliche Hilfs- und Knallmittel" verdeutlichte Szene, wendet er sich allein nur an das Gefühl. Schon im Entwerfen des Planes zur Kantate steht Weber der Programmusik so fern wie nur möglich. Ihn interessiert zunächst nur das rein Musikalische: Die Bestimmung der Hauptfarben für die einzelnen Teile der Kantate. Er notiert peinlich genau die ihm am wirksamsten dünkende Tonartenfolge, und er erwägt Gesamtanlage und Einzelheiten der Instrumentation. In ähnlicher Weise sprach sich Weber über den ersten Gesang aus ,,Leier und Schwert", das Gebet während der Schlacht Fr. Rochlitz



52. Titelblatt zu C. M. v. Webers Vertonung von Th. Körners „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen", op. 43. 1816 mit Theodor Körners Grabmal zu Wöbbelin.
Weber verband hier die ihm kompositionell ausschließlich angehörende Singstimme mit Motiven aus den Instrumentalwerken des Prinzen, namentlich seines f-moll-Quartetts.

gegenüber aus (Brief vom 14. März 1815): — nur wünschte ich, daß Sie in dem Gebet während der Schlacht in der Klavierbegleitung nicht etwa ein Schlachtengemälde sehen sollten, nein, das Malen liebe ich nicht, aber die Wogen der Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht, indem er in einzelnen, bedeutenden, andächtigen, langen Akzenten zu Gott mit gepreßter Seele ruft, die wollte ich schildern". — Es liegt Gluckscher Geist, Glucksche Zügelung, aber auch Glucksche Schlagkraft in diesen Kriegsliedern, mit denen Weber seine Mitkomponisten Himmel, B. A. Weber, Hoffmann, Krufft, Methfessel, Gottfried Weber turmhoch überragt. Dieses Moment höchster Einfachheit der Tonrede, das zugleich hier die Verleugnung äußerer Brillanz bedeutet, liegt aber in dem feinen Sichanpassen an die schlichte Grandiosität der Körnerschen Verse. Wenn je, hat hier Weber seinen Grundsatz als Vokalkomponist mit der möglichsten Treue gegen den Dichter wahr in der Deklamation zu sein, verwirklicht.

Den Dramatiker Weber habe ich an anderer Stelle[9]) mit einem Manne verglichen, der in der einen Hand die Kelle, in der anderen aber ein Schwert führt, der mit der Hand des Praktikers unablässig an einem neuen musikdramatischen Kunsthause baut, mit der anderen Hand des Musikästhetikers aber die zahlreichen Gegner abwehrt, Italiener wie Deutsche, die aus der



53. C. M. v. Webers Vertonung des „Schwertliedes“. Aus der eigenhändigen Niederschrift seiner Kompositionen „Leier und Schwert“. Berlin, Staatsbibl.

Opernbühne einen Guckkasten für Schaulustige machen wollten. Es beruht in tiefinnern geistigen Beziehungen, daß der Ästhetiker Weber im Weiterführen der Gedankengänge E. T. A. Hoffmanns gerade seine wichtigsten Gedankengänge über die deutsche Oper in seiner Besprechung von Hoffmanns „Undine“ entwickelt. Hier fallen die bedeutsamen Worte, daß es in der Oper immer auf die Wahrheit der dramatischen Rede ankommt, sowie auf den Charakter der organischen Ganzheit, in der zwar abgeschlossene Teile bestehen können, die aber als Teile des Gebäudes in der Anschauung desselben verschwinden. Denn die Oper, die der Deutsche will, nennt Weber ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzen und verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden. Diese neue Welt, die ich schon früher die des Gesamtkunstwerkes nannte, mag wohl schon die Geistesgrenzen der Wagnerschen Dramatik berühren, aber man denke nicht, daß eine Art- und Wesensverwandtschaft zwischen beiden Welten besteht. Webers Gesamtkunstwerk liegt durchaus in dem geistigen Rahmen der Oper selbst, deren Prinzip die Teiligkeit ist. Das Entscheidende der Weberschen Anschauung ist nur, daß die äußeren Markierungen dieser Teiligkeit durch innere Mittel überwunden werden sollen, daß sie in einem großen „Allgefühl“ verschwinden.

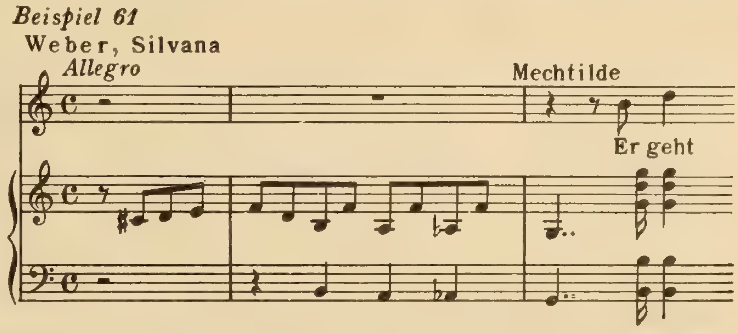
Schwer hat der Praktiker sich den Weg zu dem von dem Ästhetiker erkundeten Standpunkt erkämpfen müssen. Gerade dieses, das Ganze durchwehende, es zu einem einheitlichen Geistes-

block zusammenschließende „Allgefühl" fehlte der um den Abschluß der ersten Schaffensperiode liegenden, für die Entwicklung des Komponisten hochbedeutsamen Partitur der „Silvana" (Erstaufführung 1810 in Frankfurt). Aber diesem Mangel der Werkganzheit steht auf der Seite des einzelnen Tonstückes die Eigenart des echten Weberschen Melos gegenüber. So wird Silvana zum großen Durchbruch des Weberschen Eigenstils auf dramatischem Gebiete. Angefangen von dem naiven Realismus des Jägerchors in der Introduktion bis zu den in zahlreichen Einzelheiten sich ankündigenden Vorerscheinungen der Freischützpartitur. In der Silvanamusik lebt eine innere Bewegtheit der Linie, jene gestische Melodik, die schon wichtiges Stilmittel des dramatischen Musikers ist. Der hier als Beispiel (Beisp. 61) für sie gegebene Anfang des Rezitativs der Mechthilde „Er geht, er hört mich nicht" bezieht sich situationsgemäß auf die innere Abweisung des der Tochter vom Vater aufgenötigten Freiers. Mit größter Schärfe ist hier die dramatische Situation getroffen: Die äußere, das Gehen des Vaters in der absteigenden, sich also gleichsam entfernenden Linie h a as g, die innere, der Zorn Mechthildes, in dem Sichfestbohren auf dem Einzelton f. Eine belanglose Formung in der Hand des Stümpers, aber von der Hand des Genius hingeworfen, ein Erkennungszeichen des geborenen Dramatikers. Die Instrumentation der Silvana entfernt sich in der weitgehenden Differenzierung des Bläserapparates schon weit von der kompakten Klanggebung der Frühopern und steht bereits den großen Meisteropern nahe.



54. Farbiger Volksbilderbogen zum 1. Akt des „Freischütz".

Beispiel 61
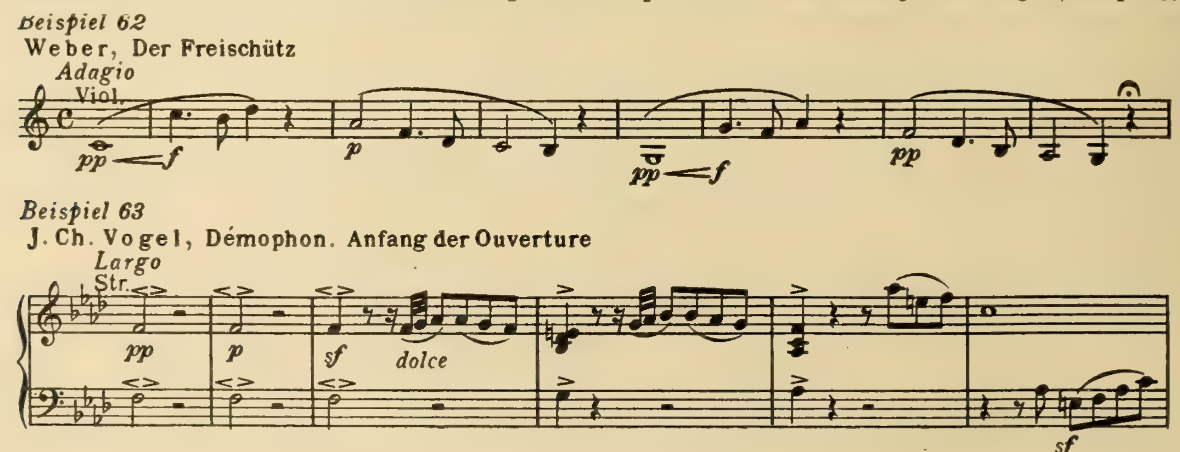


Das erste Werk dieser Reihe, der Freischütz, ist in seines Schöpfers Leben und Wesensart verschlungen wie nur etwa die Entführung aus dem Serail in die Mozarts. Die gleiche Kraft des großen übermächtigen Liebeserlebnisses, die beide Opern durchzittert, ist der Pulsschlag ihrer ewigen Jugendlichkeit auf der Bühne, das zauberhafte Fluidum, das ihre Wirkung um-



55. Farbiger Berliner Kostümstich zum „Freischütz" von Joh. Heinr. Stürmer.

schwebt. Die auf der Seite der Dichtung liegenden Wirkungsmomente sind seit E. T. A. Hoffmanns Urteil über den Text umstritten, dessen Anwurf gegen die in stereotype Formen gegossenen Charaktere immer wieder bis zu Hermann Aberts schönem Freischützaufsatz[10]) wieder aufgenommen worden ist. Aber durchaus zu Unrecht, denn gerade der typischen Charakterisierung der Personen, die ich hier durchaus im Sinne der Diltheyschen Auffassung verstehe, kann die Oper nicht entraten, wie ihre Geschichte — man denke an Metastasio, Mozart, Wagner — beweist. Den typischen Charakteren Metastasios, die die Opernbühnen des 18. Jahrhunderts bevölkerten, stehen aber im Freischütz andere gegenüber, solche, die aus dem tiefsten Begreifen der eigenen Volkheit ihr Leben haben. Wirkung und Gegenwirkung von Ratio und Empfindsamkeit war das Bewegungsgesetz der Dramatik des 18. Jahrhunderts gewesen. Für den romantischen Freischütz aber lautet die Verbindung anders. Sie heißt Vereinigung von dramatischer Absicht und Instinkt. Und sie schafft den naiven, romantisch naiven Grundzug des Werkes, wie ja nach F. Schlegels Definition das schöne, idealisch Naive zugleich Absicht und Instinkt sein muß.

Absicht und Instinkt im Sinne der romantischen Kritik leiteten Weber auf die Spur des Stoffes, leitete seine Hand über die Seiten der Partitur von der ersten bis zur letzten Note. Das ist wörtlich gemeint im Hinblick auf den Anfang der Ouvertüre (Beisp. 62). Weber wendet hier dynamische Effekte an, deren Wurzeln in der Revolutionsdramatik der französischen Gluckschule liegen. Aber der hier die Stile auseinanderreißende Unterschied, etwa zu demAnfang der Démophon-Ouvertüre von J. Chr. Vogel (Beisp. 63)
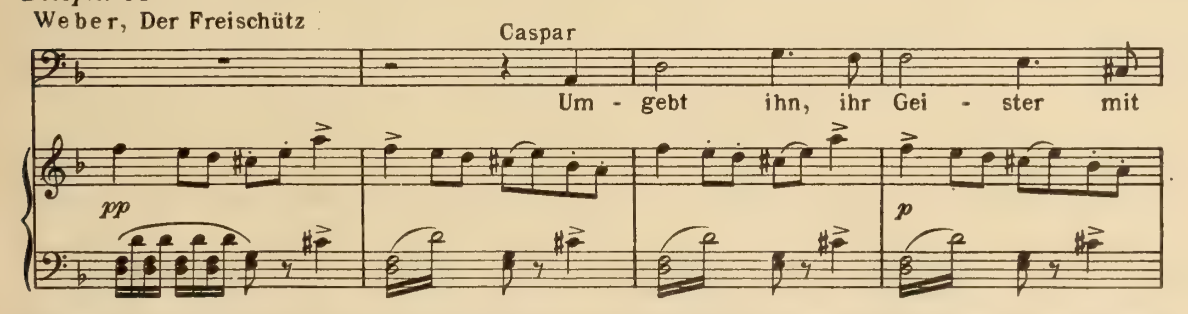




56. Karl Carls Parodie „Staberl als Freischütz" im Theater an der Wien. Farbiger Stich nach Schoeller von Zinke. Staberl (Carl): „Ich muß hinaus, halt mich nicht auf, Agerl! Unser Glück hängt davon ab!" Agathe (Frau Palmer), Ännchen (Frl. Schlotthauer).

liegt darin, daß hier — bei dem Klassiker Vogel, einem legitimen Erben Glucks — die Bewußtheit der Spannungswirkungen bis in das kleinste Zweiunddreißigstel zu spüren ist, während Webers — für den grundsätzlichen Vergleich — äußerlich gleichgeartete Dynamik im Inneren, für den Spürsinn der Seele, gänzlich im Unterbewußten gebettet liegt. Und während Vogel auf scharfmarkierte Affektspannungen und Endspannungen hinarbeitet, bereitet Weber nur die Stimmung vor, die dann erst durch den Eintritt der Hörner als spezifische Waldstimmung festgelegt ist. Dieses Einzelbeispiel zielt unmittelbar auf ein wesentliches und neues Stilmerkmal der Freischützpartitur hin, auf ihr Herauswachsen aus der musikalischen Farbe, aus dem Klangkolorit. Weber hat sich selbst über dieses Problem mit treffenden Ausführungen einmal J. C. Lobe gegenüber geäußert[11]):

„Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet scheinen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht merkbar wäre, Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper geben."

Die Stelle „umgebt ihn, ihr Geister mit Dunkel beschwingt" (Beisp. 64) ist nicht nur für

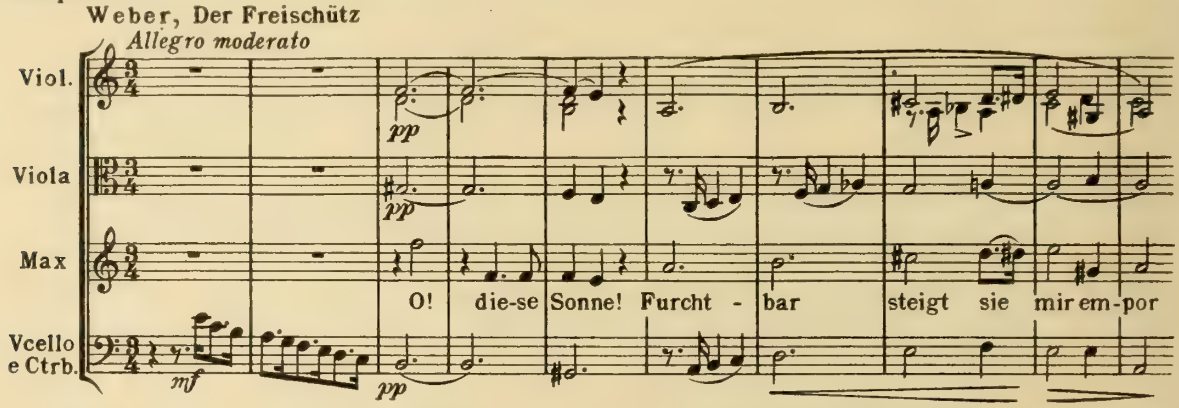
Beispiel 64



Webers geniale Kennzeichnung der dämonischen Mächte in ihrer Gegenständlichkeit bezeichnend, vielmehr auch noch darüber hinaus wichtig. Der Komponist gibt hier nicht nur schlechthin unheimliche Klangwirkungen, er malt die Bewegtheit, das bewegte Spiel der Geister, und das weist auf die vielleicht wichtigste Eigenschaft des Werkes hin. Es ist die musikalische Schilderung aus der Geste der Handlung, die Umsetzung dieser wort- und sinnverdeutlichten Geste
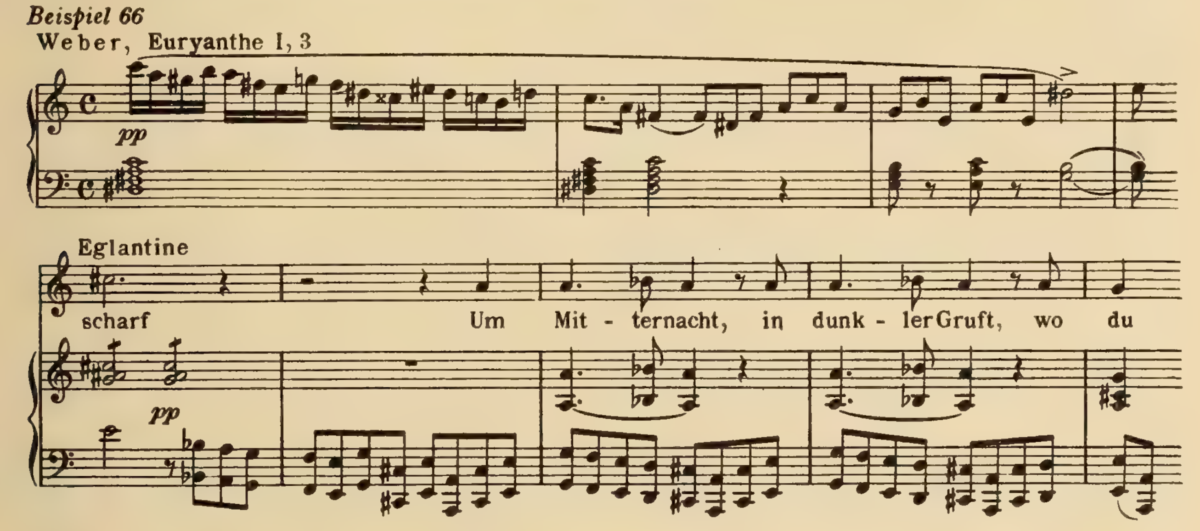
in den Klang. Ohne Übertreibung läßt sich sagen, daß alles, was Wagner über die Umsetzung der dramatischen Gebärde in das Sprachvermögen des Orchesters theoretisch entwickelt hat, schon im Freischütz seine praktische Grundlage hat. Musikalische Zustandsschilderung ist Ausnahme in dieser Partitur. Die Regel ist romantisches Werden, eine Bewegtheit aus den unterbewußten Regionen des Klanges in die Bewußtheit der Wortverdeutlichung hinein. Wiederum möge diese Sachlage aus einem aus der Fülle gleichartiger Erscheinungen herausgegriffenen Einzelfalle ersehen werden. Aus den Worten Cunos: „Nimm dich zusammen, der Waidmann, der dir gesetzt ist, mag die Liebe sein. Noch vor Sonnenaufgang erwarte ich dich beim Hoflager". Aus diesen gesprochenen Worten greift die anschließende Vertonung das Bild der aufgehenden Sonne heraus als das Moment, in dem äußere und innere Gebärde der Handlung in zwei einander entgegengesetzten Geistesströmen zusammenfließen. Und beide veranschaulicht das Orchester: Die innere, ideelle Gebärde des niedersinkenden Mutes, wie die reale — das Aufsteigen der Sonne — bezeichnender Weise, bevor das Wort die Situation klärt (Beisp. 65).

Beispiel 65

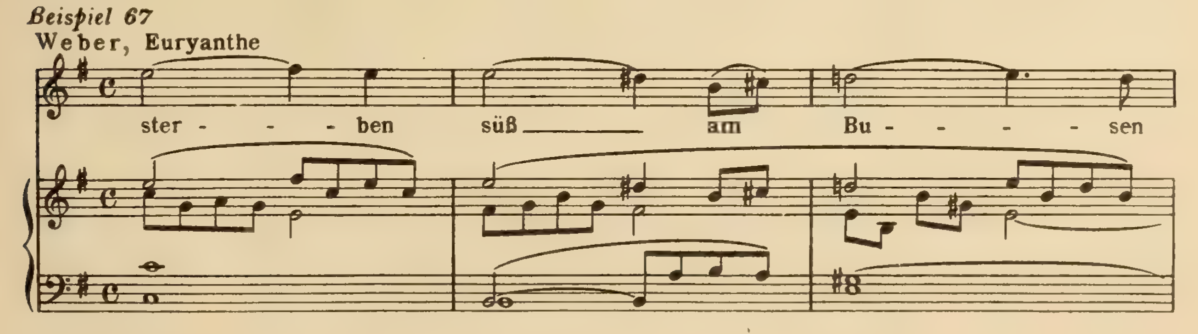


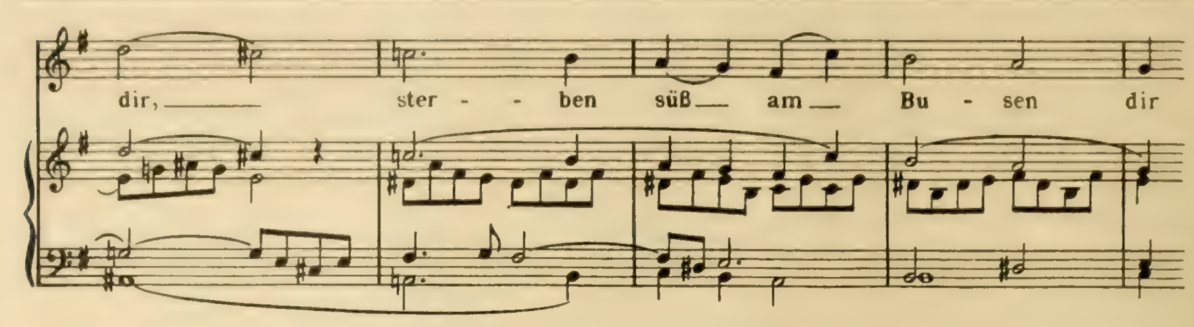
Webers an die Dichterin Helmina von Chezy gerichtetes Wort, daß durch den Text die Gedanken auf neue Wege geführt werden müßten, ist der Leitsatz des Werkes und zugleich Symbol für den weiten geistigen Abstand von Freischütz und der 1822—1823 geschriebenen Oper Euryanthe. Es ist eine der seltsamsten Erscheinungen der Musikgeschichte, daß aus dem abgeschmackten, in unzähligen Umarbeitungen zurechtgestutzten Texte, der Weber den Blick auf Stoffe wie Cid, Dido, Magelone und Melusine verbaute, die Anregung zu dem Wunderwerke der Euryanthe-Partitur entstehen konnte. Im Vergleich zu anderen großen deutschen Opern der von Poissl, J. von Mosel oder Spohr ist Weber auf dem Wege der Erringung der deutschen Eigenform und ihrer wichtigsten Stellungen: der eigentönenden Klangrede im Dialog und der Ausdeutung der dramatischen Situation durch das Orchester am weitesten vorgedrungen. So weit, daß die großen Lysiart-Eglantine-Szenen, oder die der Überlistung der Euryanthe durch Eglantine zum Markstein der romantischen Musikdramatik werden konnten. Erklärt doch Wagner selbst in dem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger" im Hinblick auf die Schlußszenen der Euryanthe, daß von hier aus seine Entwicklung, die in der unendlichen Melodie gipfelte, bestimmt worden sei. Wagner mochte fühlen, daß das Band der Einheit, das alle Teile des musikalischen Dramas umspannt, sich niemals zuvor in der deutschen Oper schärfer gestrafft hatte als in der Euryanthe. Mit aller Schärfe kündet das Webers in den Erörterungen über Kürzungen des Werkes für die Berliner Aufführung an den Grafen Brühl gerichtetes Wort: „In einem so organisch verbundenen Ganzen, wie eine große Oper, gehört es ohnehin zu dem

schwierigsten, etwas herauszunehmen, wenn der Komponist von Haus aus etwas über sein Werk gedacht hat." — Er mochte hier nicht zuletzt auch das Stilmittel im Auge haben, das er selbst schon an Spohrs Faust besonders hervorgehoben hatte, an das geistige Zusammenhalten durch wie leise Fäden durch das Ganze gehenden Melodien. Mit bewundernswerter Feinheit handhabt Weber diese jünglinghafte Technik besonders in den Eglantine-Szenen, angefangen von dem ersten Aufblitzen des Motivs der Eglantine in der Cavatine des ersten Aufzugs. In der Umgestaltung seiner leitenden Motive führte Weber das weiter, was die französische Gluckschule angebahnt hatte, aber in einer vertieften und bedeutend feinnervigeren Weise. Man möge aus der Gegenüberstellung der Originalgestalt und einer Umformung in der dritten Szene des ersten Aufzuges ersehen, bis zu welch entfernten Geistesräumen der Komponist seine durchgehenden Melodiefäden zu spinnen versteht (Beisp. 66).
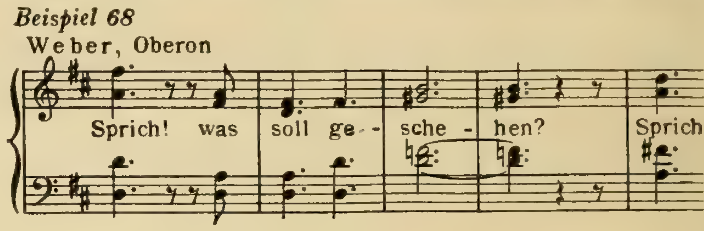


Hinter dem stets als neu hervorgehobenen Ritterlichen der Euryanthe sind einige andere wesenhafte Züge zurückgetreten, die aber als kühn in die Zukunft vorstoßende Eigenschaften ihren wichtigen Platz in der romantischen Operngeschichte beanspruchen. Dazu gehört eine leidenschaftlich sich aufbäumende Vorhaltsmelodik, ein selbst Spohrs Chromatik wildüberbrausendes Wogen sich verschlingender Sept- und Nonakkorde (Beisp. 67). Ferner gehören dazu die Naturschilderungen der Oper, die wiederum das, was im Freischütz angebahnt wurde, weit hinter sich lassen. Der Anfang des dritten Aktes, dieses musikalische Bild einer öden, vom Monde beleuchteten Felsschlucht, zeigt die romantische Naturmusik Webers in ihrer vollen, hier dunkel glühenden Pracht. Jenseits liegt die Natur, die Haydns Auge klar und rein



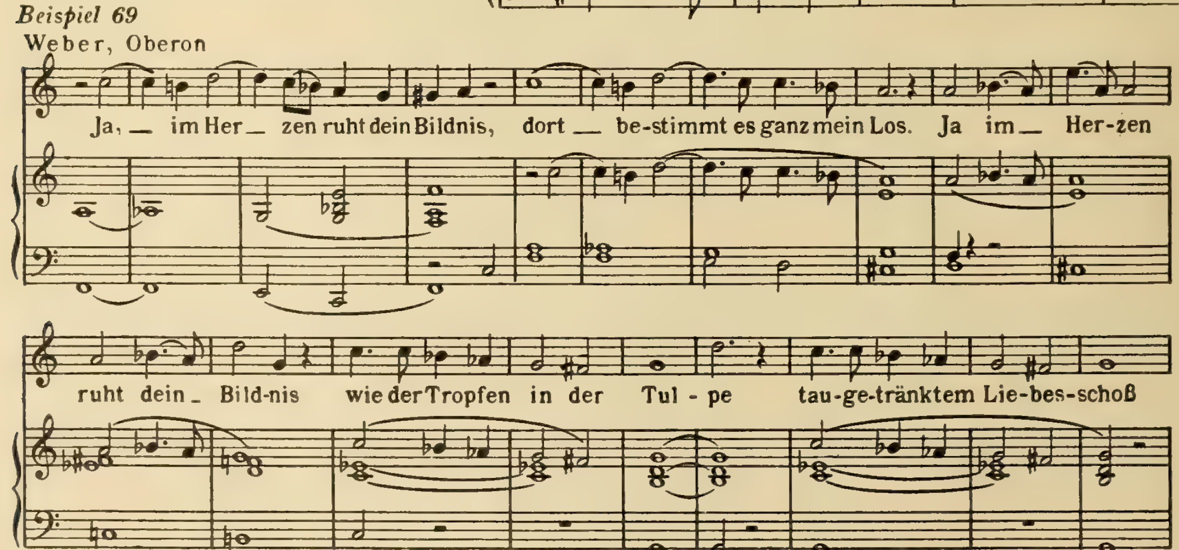


erschaute. Jenseits aber liegt auch jene Natur, der gegenüber der Dichter der Pastoralsymphonie — wie immer sein Gefühl in ihr sich löste — doch immer noch ein Gegenüberstehender war, ein Schauender. Hier aber spricht einer, der wie der Sänger der Hymnen an die Nacht, der Natur zuruft: „Zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische . . . . . ." Dieses gänzliche Zergehen und Zerfließen des Menschentums in der Natur, vom romantischen Dichter früher und feiner erlebt und verkündet, hatte jetzt seine Stunde auch in der Musik gefunden. Und noch einmal breiten sich ihre Wunder aus in dem 1826 für London geschriebenen Oberon. Noch einmal, leider zum letzten Male, schweift der fantastische Blick des Meisters zurück, bis in die Welt des unvollendeten Rübezahl von 1804, umspannt sie und bannt diese innere Schau des Geistes und der Geister schon in dem Adagio sostenuto der Ouvertüre in ein Klangbild, das — messen wir auch nach Webers größten Maßstäben — unerhört neu in seinem Duft, seiner Zartheit, seinem zitternden Leben ist. Dieses Besondere der Oberon-Partitur läßt sich bis zur Selbstbefreiung der reinen Klanglichkeit verfolgen, etwa bei Webers Lieblingsklang, dem verminderten Septakkord, der öfter als reine Klangreizform erscheint (Beisp. 68). Aber auch in der psychologischen Schilderung läßt der Komponist noch eine neue Note anklingen. In dem Gesange der Rezia im Finale des ersten Aufzuges (Beisp. 69) schlägt ein Feuer empor, das noch

Beispiel 68



Beispiel 69



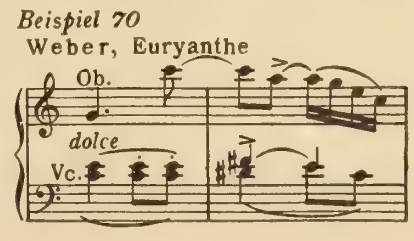
keine Notenzeile der Romantik vorher überleuchtet hatte. Die romantische Liebe selbst spricht hier, nicht als Krankheit der Sehnsucht, nicht im vergötternden Schmachten (Tieck: Phantasus), sondern in ihrer ganzen rein dionysischen Urkraft. Diesmal aber stehen solche Einzeltatsachen in ihrer isolierten Schönheit allein, sagen sie nichts über den Charakter des ganzen Werkes aus. Kein Auge konnte das schärfer durchschauen als das Webers, der zwar, wie er dem Dichter J. R. Planché schrieb, „das Ganze mit Liebe umfaßte", der aber auch seine Erkenntnis, daß der „auf Pracht" angelegten Dichtung die wahre dramatische Einheit fehle, ihm nicht vorenthielt. (. . . ich wiederhole, daß der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen sehr fremdartig erscheint".)



57. Szenenstich zum „Oberon" nach Joh. Heinr. Ramberg von Jos. Axmann.

Emil Naumann hat in dem Abschnitt „Geistestypen für die Kunst" seines Buches: „Die Tonkunst in der Kulturgeschichte" den Versuch unternommen, Webers Stil von der Seite seiner typischen Ausprägung „der edelen und reinen Manier" festzulegen. Seine Ergebnisse für die Weber vorzugsweise charakterisierende Melodie mit ihrem Haften auf den Stufen des Dreiklangs und seines Dominantseptakkordes mit möglichster Festhaltung derselben Intervallschritte sind so allgemein, daß sie im wesentlichen nur das Tor zur Erkenntnis von Webers Persönlichkeitsstil zu erschließen vermögen. Dasselbe gilt auch von den von Naumann in Fülle zusammengetragenen Beispielen für Webers harmonische Ausdrucksweise.

Die Harmonik Webers ist vielleicht nicht so elementar, nicht so neu wie die Mozartsche zu ihrer Zeit, aber sie wirkt so durch die Art der Behandlung des Klangstoffes, die in ihrer ganzen Feinheit aus einem der Cavatine aus Euryanthe entnommenen Beispiele (70) ersehen werden möge. Gegeben ist hier eine schlichte Vorhaltsbildung von Akkord-Terz und -Quint, deren normale Lösung niemals die schmerzvoll-sehnsüchtige Wirkung erzielen würde, die ihr in der Tat innewohnt. Deshalb, weil Weber die von den Tönen dis und fis ausgehenden Klangstrebungen nicht in gleicher Richtung ausströmen läßt, vielmehr den Klangstrom des fis durch den Raum eines Ganztones zu e zurückleitet. Kraft und Gegenkraft aber wirken — anstatt auf ein Ziel — gegeneinander in dieser scheinbar so harmlosen Modulation, in der Bewußtheit und Unbewußtheit zu einem Hochromantischen verschmelzen.
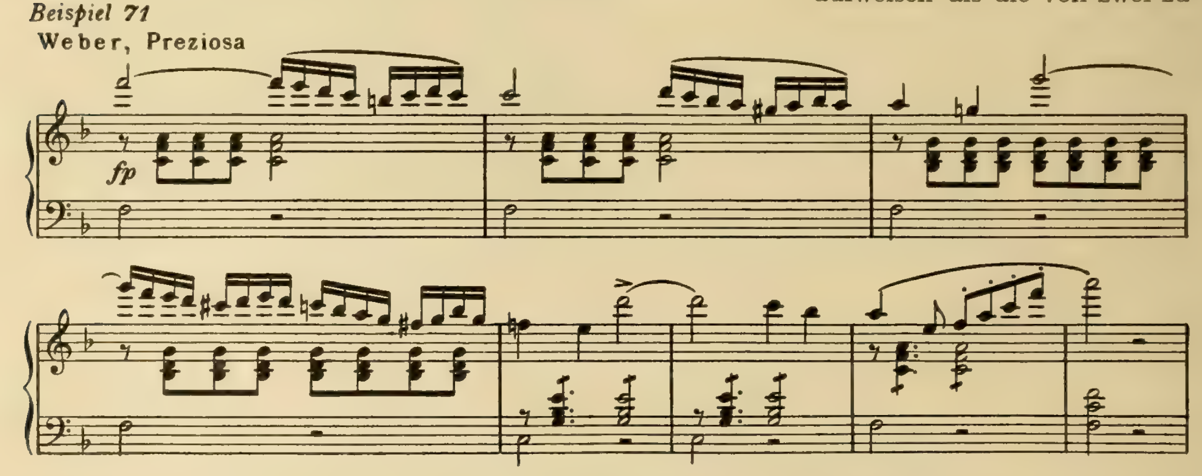


„Weber läßt die unbedingte Freiheit der rhythmischen Formen gelten. Niemand hat in solchem Maße, wie er, die Tyrannei des sogenannten symmetrischen Satzgefühles abgeschüttelt,



58. Preziosa von Wolff/Weber auf dem Theater an der Wien. Humoristischer, farbiger Szenenstich nach Schoeller von Zinke.
Pedro: Parapluie! Wißt Ihr nicht, was rechts-, was linksum heißt?"

dessen ausschließliche auf Gruppen von geraden Taktzahlen beschränkte Anwendung nicht nur in so grausamer Weise zur Eintönigkeit beiträgt, sondern auch die Plattheit herbeiführt." Diese Worte aus H. Berlioz' „A travers Chants"[12]) treffen genau den Punkt der stilistischen Wandlung von der klassischen zur romantischen Melodie. Selbst ganz einfache melodische Bildungen zeigen Webers Mitarbeit an diesem Umwandlungsprozeß. Das der Musik zu „Preciosa" entnommene Beispiel (71) könnte keine einfacheren Grundverhältnisse aufweisen als die von zwei zu

Beispiel 71
Weber, Preziosa



zwei Takten, wenn auch zunächst über dem Orgelpunkte wechselnde Harmonie. Die melodische Linie Webers aber verschleift mit ihren Vorhalten den klaren Sachverhalt. Die symmetrisch-harmonische Anlage wird latent, offenbar aber wird die ungebrochene, fließende melodische Linienbewegung.

Es ist ein die ganze Romantik durchziehender Gedankengang, daß die Tanzmusik, wie W. H. Wackenroder einmal sagt, die ursprüngliche Musik sein muß. Dieser Gedanke aber wird zur leichten und beschwingten Körperhaftigkeit im Werke Webers, in dem sich das in höchster Weise ereignet, was Richard Wagner unter dem Sichverlieren des Gesetzes der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst verstanden hat. Dieses im allerletzten Sinne Tänzerische, das Gestische in der Tonsprache Webers ist eines der wichtigsten Zeichen ihrer Eigenart. Dieses unserer Tonkunst von den Romanen überlieferte Gestische, das bei Mozart noch vieles von seinem ursprünglichen Charakter behielt, wurde bei Weber zur rein deutschen Tonbewegung,
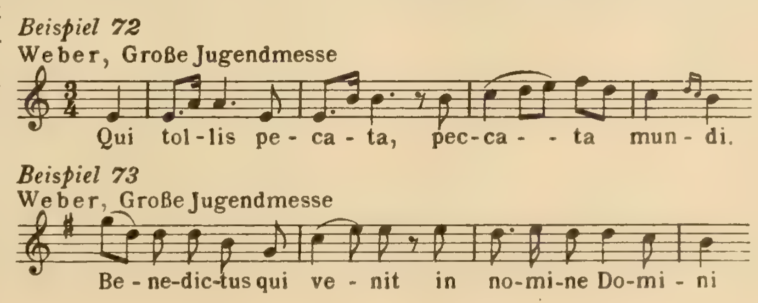


59. Illustration zu „Preziosa" I, gestochen nach J. H. Ramberg von Heinr. Schmidt.



60. Illustration zu „Preziosa" III, gestochen nach J. H. Ramberg von Fr. W. Meyer.

und gerade dieses uns von Haus aus zunächst Artfremde, leicht Beschwingte, Graziöse wuchs dem Deutschen ans Herz, weil er es als ein von aller fremden Stofflichkeit Befreites, als die Bewegtheit aus eigener Geistigkeit erkennen durfte und erkannte. Mit der Eigenschaft, die H. v. Waltershausen[13]) einmal richtig „die ästhetische Instinktsicherheit" Webers nannte, war der Blick des jungen Komponisten auf den Punkt in der Entwicklung unserer Musik gerichtet, an dem sich das deutsche Fühlen von dem Italienertum zu lösen begann. Denn gerade das, was der Knabe in der großen Jugendmesse von 1802 von der Musik der Süddeutschen und besonders von der Kunst des in der Autobiographie doch zu tief eingeschätzten Michael Haydn in sich aufnimmt, liegt nicht etwa in Haydns italianisierter Kirchenmusik, sondern in den Bezirken seiner rein deutschen Treuherzigkeit und Innigkeit. Es sind solche Stellen, aus denen, wie im „Qui tollis" (Beisp. 72), oder im Benedictus (Beisp. 73) schon jene volkstümliche Schlicht-





61. Einlaßkarte zum Weber-Konzert der Dresdener Liedertafel 1841.
Um die Mittel zu C. M. v. Webers Überführung von London nach Dresden zu beschaffen, veranstaltete Richard Wagner dieses Konzert.

heit offenbar wird, die im späteren Schaffen Webers eine so gewichtige Stelle hat. Die rein deutschen Charakterzüge aber bleiben nicht Einzelzüge, die sich — wie in der Oper zwischen Zauberflöte und Freischütz — mit solchen der italienischen und französischen Oper mischten. Sie werden jetzt unter den Druck des gewaltigsten Willens zur dramatischen Einheitsform gestellt, wie ihn vor Wagner kein deutscher Musiker in gleicher Stärke bekundet hat.

Webers im Jahre 1811 geäußerte Ansicht, daß in P. von Winters Oper ,,Das unterbrochene Opferfest" die komischen Szenen auszutilgen seien, damit das Ganze an Haltung und Einheit gewinne, läßt tief in die Werkstatt des Genius hineinschauen, der an der Formgewinnung der deutschen Oper arbeitete. Die komischen Partien der ,,Zauberflöte" gehören noch jener Dramatik der Gegensätze an, die aus klassischer Geistigkeit geboren, mit dieser notwendig auch ihr Ende finden mußte. Nicht nationale Trennung aber schafft die heiteren Szenen im ,,Freischütz". Sie entwachsen vielmehr einem Einheitsgedanken, der seinen Sitz nicht mehr dort hatte, wo gallische Witzigkeit und italienische Komik mitbestimmend waren, sondern in der Tiefe des deutschen Geistes allein.

LITERATUR.
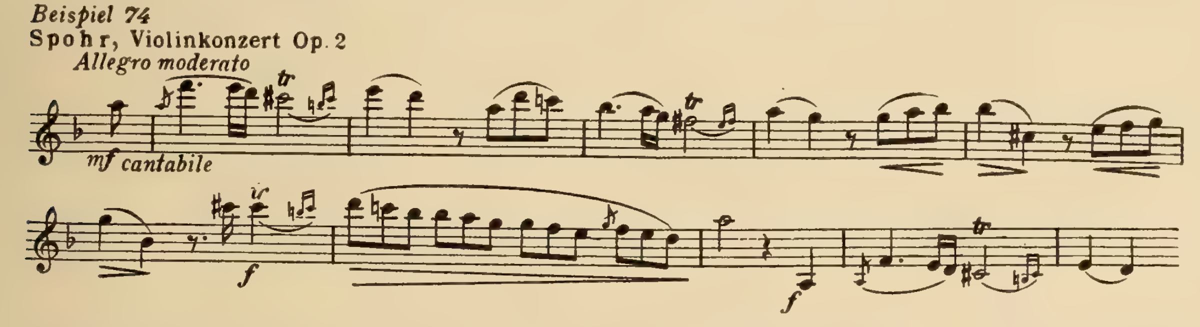
[1]) Ph. Spitta, K. M. von Weber, Zur Musik, S. 270. — [2]) Vgl. zu dieser Frage besonders den Brief vom 21. Mai 1810 an G. Nägeli, Nohl, Musikerbriefe, S. 178. — [3]) Webers sämtl. Schr. Krit. Ausgabe von G. Kaiser, S. 270. — [4]) Vgl. die Zusammenstellung bei E. Kroll, K. M. von Weber, ZfM., 8. Jahrg. H. 9/10. — [5]) Geschichte der deutschen Musik, II, 78. — [6]) W. Georgii, K. M. von Weber als Klavierkomponist, S. 20. — [7]) Max Maria von Weber, K. M. von Weber, II, 311/12. — [8]) Vgl. dazu: Hans Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, Leipzig, 1927, 167. — [9]) E. Bücken, Musikalische Charakterköpfe, Leipzig, 1923, 96. — [10]) H. Abert, K. M. von Weber und sein Freischütz, Peters-Jahrbuch für 1926. — [11]) E. Istel, Das Buch der Oper, Berlin, 1919, 207ff. — [12]) H. Berlioz, Liter. Werke. VI, 208. — [13]) H. von Waltershausen, Der Freischütz. München, 1920, 77.

LUDWIG SPOHR.

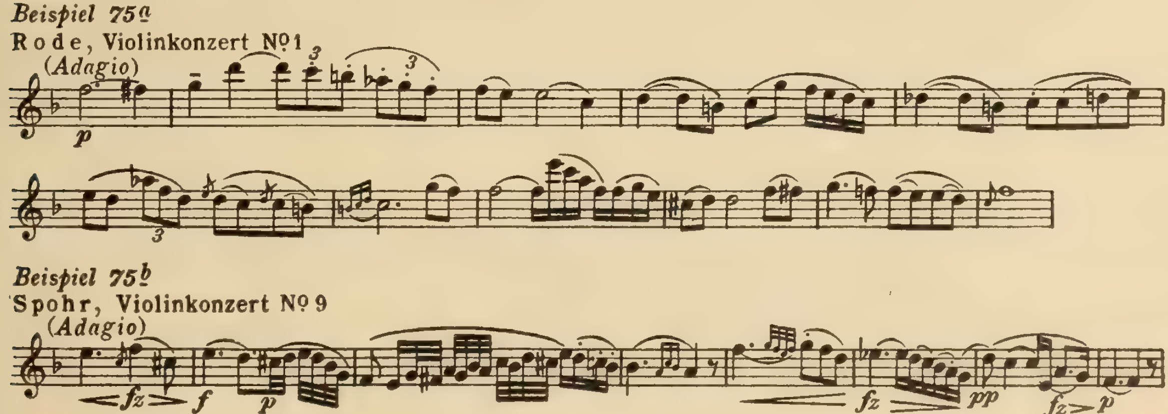
Die Nachwelt hat Ludwig Spohr das Schicksal des Virtuosen bereitet, dessen Künstlerruhm das Leben selbst nicht lange überdauert. Die Frage, ob das zu Recht oder Unrecht geschah, ist ein Geschmacksurteil, für dessen Endgültigkeit niemand Bürge stehen kann. In das wirkliche Bild der musikalischen Romantik aber wird Ludwig Spohr nie anders hinein-

gezeichnet werden können, als in der vordersten Linie ihrer großen Führerpersönlichkeiten sich bewegend. Sein erstaunlich vielseitiges Schaffen setzt nicht nur einen luftigen Erkeranbau an die musikalische Gesamtarchitektur der Epoche, es ist vielmehr einer ihrer lebenswichtigen Bestandteile selbst. Der erste Blick auf Spohrs Individualität möge einen Ausspruch von Friedrich Rochlitz über den jungen Künstler zum Ausgangspunkt nehmen, der ihm „Neigung zum Großen und in sanfter Wehmut Schwärmenden" zuerkennt. Über der letzteren, sprichwörtlich bekannten Eigenschaft Spohrs aber ist die andere, die ihr als innerer Gegensatz durchaus verbunden ist, in Vergessenheit geraten. Der Zug zum Großen ist Spohr, der durch seinen Lehrer Franz Eck Erbe der Mannheimer Schule gewesen ist, durch seine Bindungen an die französische, klassizistische Geigerschule Viotti, Rode, Kreutzer überkommen. Spohrs Selbstbiographie läßt in diesem Punkte auch nicht den geringsten Zweifel: „Ich trug kein Bedenken, Rodes Spielweise, damals noch ganz der Abglanz seines großen Meisters Viotti, über die meines Lehrers Eck zu stellen, und mich eifrigst zu befleißigen, sie mir durch sorgfältiges Einüben der Rodeschen Kompositionen anzueignen. Es gelang mir dies auch gar nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen jungen Geigern die getreueste Kopie von Rode[1]).

Spohrs erste Violinkonzerte sind von den Anfängen, die die Geigenkantilene in den Ecksaiten in den hellsten und dunkelsten Farben aufglühen lassen (Beisp. 74), bis zu dem
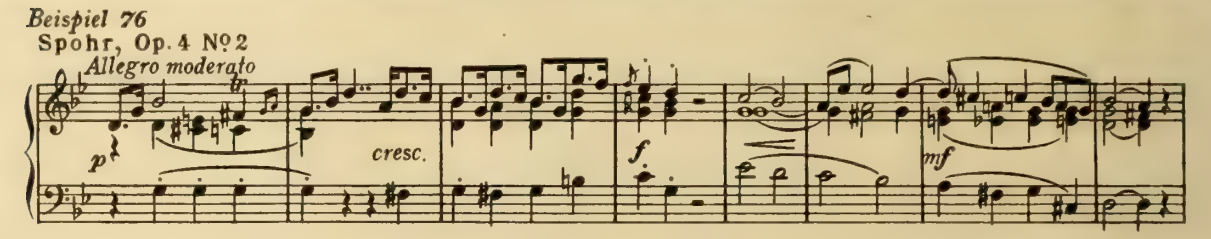


klaren, großen Formaufbau Spiegelbilder der klassischen Konzerte Rodes. In dessen gebändigtem, und doch aus der ganzen sinnlichen Schönheit des Geigenklangs geborenem Adagio liegen bereits die Keime zu dem, was Spohr in seinen langsamen Sätzen zu einem Typus von vollendeter Eigenart ausbildete (Beisp. 75a u. b). Die bei aller blühenden Lebendigkeit doch noch ruhige Linie Rodes, bei der Spohr selbst auf das Vorbild des italienischen Gesangs hinwies,

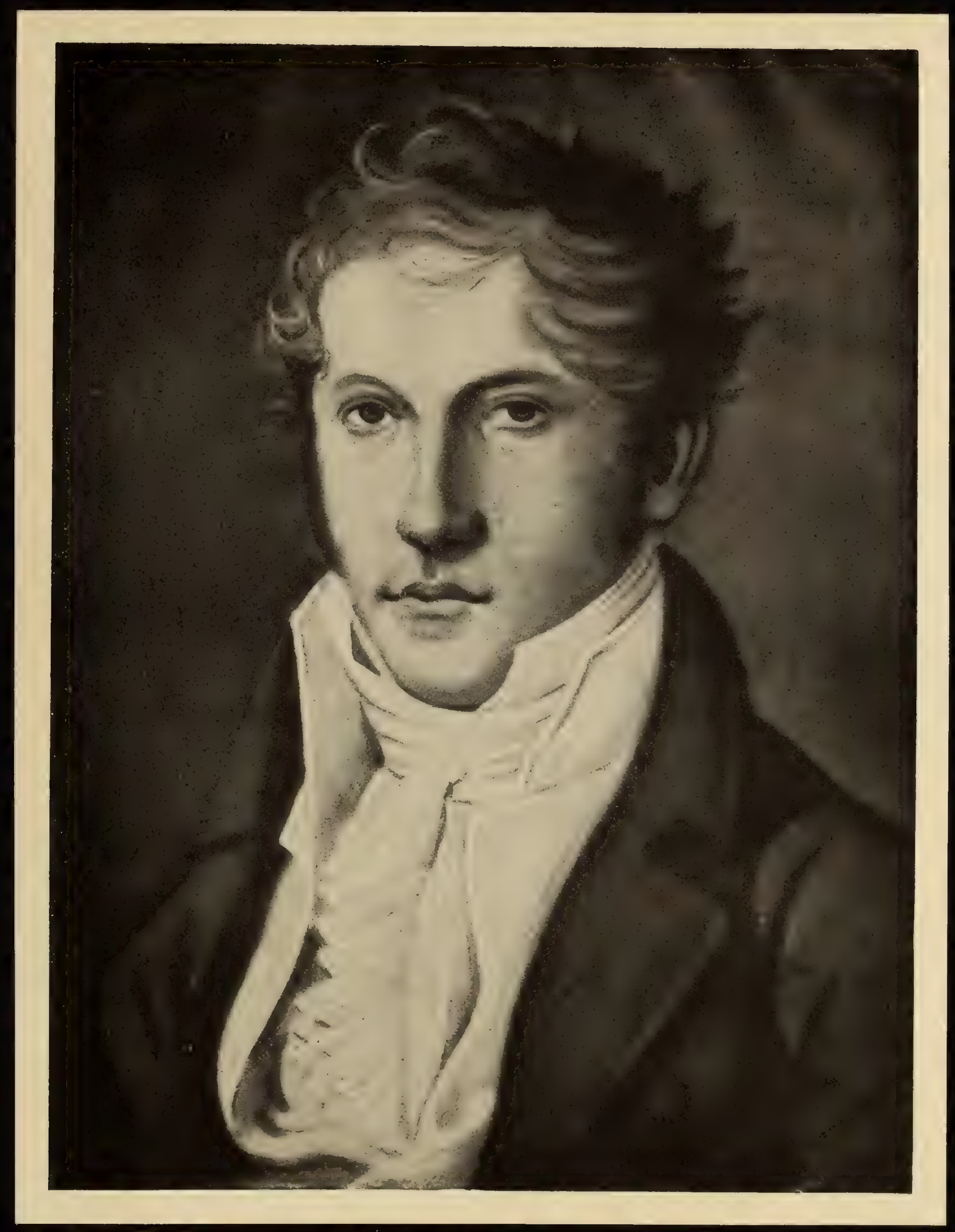


wird nicht etwa mit Rankenwerk umkleidet, es vollzieht sich vielmehr hier und in Spohrs verzierter Geigenmelodik ein ähnlicher Vorgang, wie in der barocken Melodie. Kein Ton, kein Vorschlag ist Verzierung an sich, es gibt hier nur ein einziges, schwelgerisch singendes Leben der in sich völlig geschlossenen Linie. Kaum anderswo hat Spohr seine Einfälle so sehr zurechtgefeilt, ohne sie dabei der Frische und des Schmelzes zu berauben, als in seinen Violinkonzerten. Eigenheiten, wie die echt Spohrschen Moll-Dur-Umfärbungen im gleichen Seitenthema des ersten Satzes des D-Moll-Konzertes stoßen schon bis an die Grenzen romantischer Erfindungskraft vor.

Die Kammermusik Spohrs ist vielseitig und sehr ungleich im Gehalt, aber streng geschlossen in der Form, in der die klassizistischen Schranken nur zur Ausnahme durchbrochen werden. Das kammermusikalische Mittelstück sind die über das Halbjahrhundert 1807—1857 sich hinziehenden 36 Streichquartette. Schon in dem ersten von Spohr nur widerstrebend veröffentlichten op. 4 steht seine Individualität, wie sie sich im Hauptthema des Ecksatzes ausprägt, in ihren Hauptzügen fertig da (Beisp. 76). Die Wandlung des spezifisch Mozartschen Themas
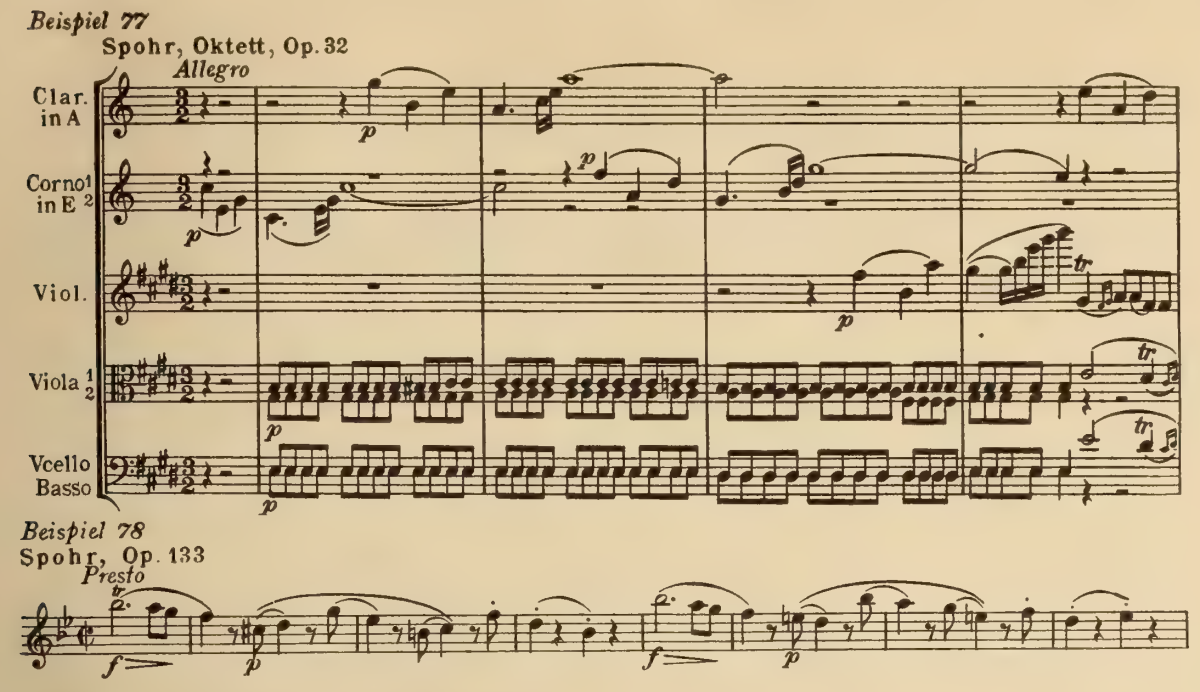


zum Spohrschen läßt sich von diesem einen Thema deutlich genug ablesen. Das auf den Gegensatz zweier in sich geschlossener seelischer Komplexe gestellte klassische Mozartsche Thema gibt die ursprüngliche, verwandtschaftliche Beziehung an. Während aber für Mozarts klassische Denkart die Gegensätzlichkeit auch zugleich äußere und innere Gegenpoligkeit bedeutet, findet bei Spohr eine sehr bemerkenswerte — eine romantische Urtatsache berührende — Umlagerung statt. Sein Thema bildet die Gegensätze nicht in einer antithetischen Entwicklung aus. Die Gegenkraft bewirkt wohl den Sequenzenaufstieg der Takte 2 bis 4, aber sie wird dann wieder zurückgebogen und mündet in die elegische Weichheit des Anfangs mit den chromatisch absinkenden Mittelstimmen aus. Dort in der klassischen Thematik zielstrebige Entwicklung des Themas, die selbst Antrieb der höheren Formsatzentwicklung wurde, hier im Spohrschen romantischen Thema eine geistig technische Ringbildung, ein Rücklauf in sich selbst. — Gehemmte Kraft und Hemmung auch für den Ablauf des ganzen Satzes. So muß der Komponist Zuflucht zu anderen Triebkräften seines Satzbaues nehmen, und er findet sie besonders im Kleinmotivischen, in der Arbeit mit kleinstem Material von höchster figurativer Beweglichkeit. Ein Einfall, wie das erste Thema des Allegro aus dem Oktett op. 32 (Beisp. 77) birgt schon in der Keimanlage das motivische Spiel des ganzen Satzes. Dasselbe gilt — um an einem anderen typischen Spohrschen Thema die Manier des Komponisten zu erweisen — von dem Finalthema aus dem Klaviertrio op. 133 (Beisp. 78). Diese Manier mochte wohl den Charakter des Zu-Tode-Hetzens der Motive, von dem J. F. Reichardt bei Spohrs op. 15 gesprochen hat, in den mittleren und Spätwerken verlieren, aber sie verlor sich damit doch nicht selbst aus seinem Schaffen. War sie doch, wie das Wort von der Freude über die künstlichen Verschlingungen beweist, mit dem Spohr Reichardts Tadel begegnete, tief in seiner Vorstellung der kammermusikalischen Arbeit eingebettet. In Spohrs Scherzo aber erhebt sich sein motivisches Denken auf die höchste Stufe, wird es zur Logik der Form, erzwingt es sich — als Gegenstück des



Ludwig Spohr.
Selbstbildnis im Privatbesitz.
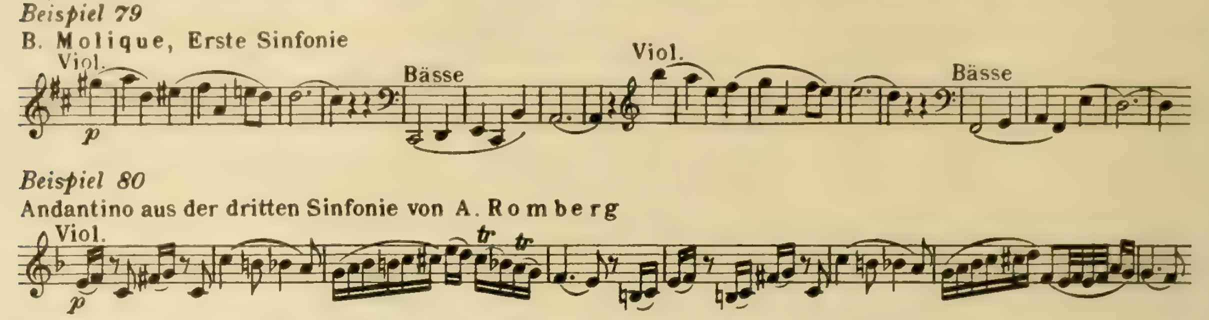




schönen Augenblicks des Spohrschen Adagio — eine in sich völlig geschlossene, kein gedankliches Abirren, kein lyrisches Verweilen gestattende Straffung der Form.

Nach zwei Richtungen hin, von denen freilich nur die eine eine Bereicherung bedeutet, erweiterte Spohr den Kreis der Kammermusik. Der Virtuose pflegt in einer großen Zahl der Streichquartette die von P. Rode, A. Romberg und Pechatscheck erschlossene Gattung des „Quatuor brillant", in dem das klassische, gleiche Gewichtsverhältnis der Instrumente zugunsten von Solo und Begleitung verschoben wird.

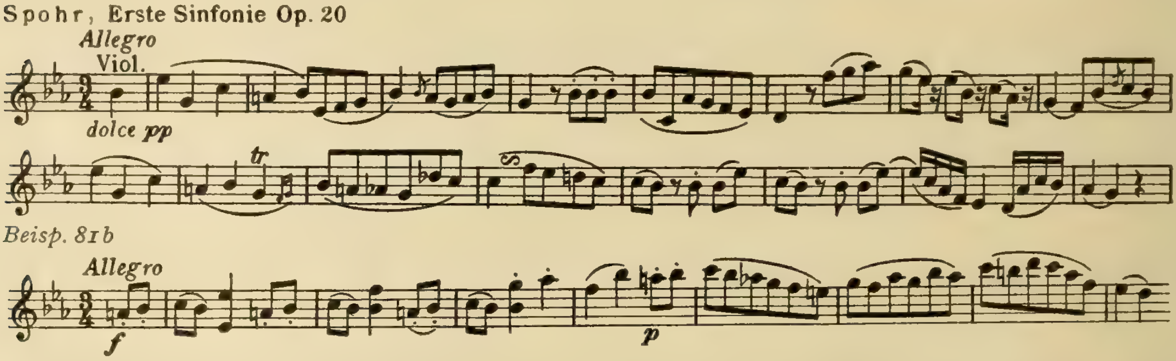
Von Andreas Romberg ging der Anstoß zur Schaffung von Doppelquartetten aus, der selbst die Ansätze zu dieser Gattung bei dem Wiener Albrechtsberger im eigenen Werke fortgesetzt hatte. Das Stilprinzip dieser Werke — op. 65, 77, 87 und 136 — ist die Doppelchörigkeit, das konzentrierende Gruppen- und Wechselspiel zweier Quartette, die nur in den Hauptstellen der Komposition wirkliche Achtstimmigkeit — das Zeichen des Oktetts — erreichen. Die noch etwas unsichere Technik des ersten Doppelquartetts macht von op. 77 ab einem auf höchster Stufe stehenden durchgeistigten Ineinandergreifen der Klanggruppen Platz. War das erste Quartett noch ein wenig Experiment, so gehören Sätze wie das tiefe Larghetto con moto aus op. 77, sowie das ganze vierte Quartett op. 136 zum Besten, was Spohr — etwa neben dem Klavierquintett op. 130 — auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen hat.

Mit der für das zweite Frankenhausener Musikfest von 1811 geschriebenen Symphonie in Es-Dur sprach Spohr sein erstes Wort als Symphoniker, ein gewichtiges Wort, wie schon in einer tiefgehenden Besprechung kein anderer als E. T. A. Hoffmann feststellte. Über das symphonische Mittelgut der norddeutschen Schule der beiden Romberg, der Fr. Schneider, der B. Kalliwoda ragt dieses erste Werk der sentimentalen Romantik bedeutend hervor. Zwar ist eine Bindung vorhanden, die Spohr mit den genannten Musikern vereint, die ihnen allen den gemeinsamen Zug des romantischen Symphonikers verleiht, und dieser liegt im Negativen, liegt darin, daß all diesen Musikern die Kraft fehlt, ihre Einfälle als symphonische in die Welt zu senden, als schon im

Grundplane empfundene notwendige Zusammenballungen eines symphonischen Entwicklungsprozesses. Sie alle schrieben — wie E. T. A. Hoffmann schon von Spohr gesagt hat[3]) — statt der symphonischen Gedanken „angenehme Melodien“ (vgl. das erste Thema aus B. Moliques erster Symphonie (Beisp. 79) und Beisp. 80 aus A. Rombergs dritter Symphonie). Romantisch ist in



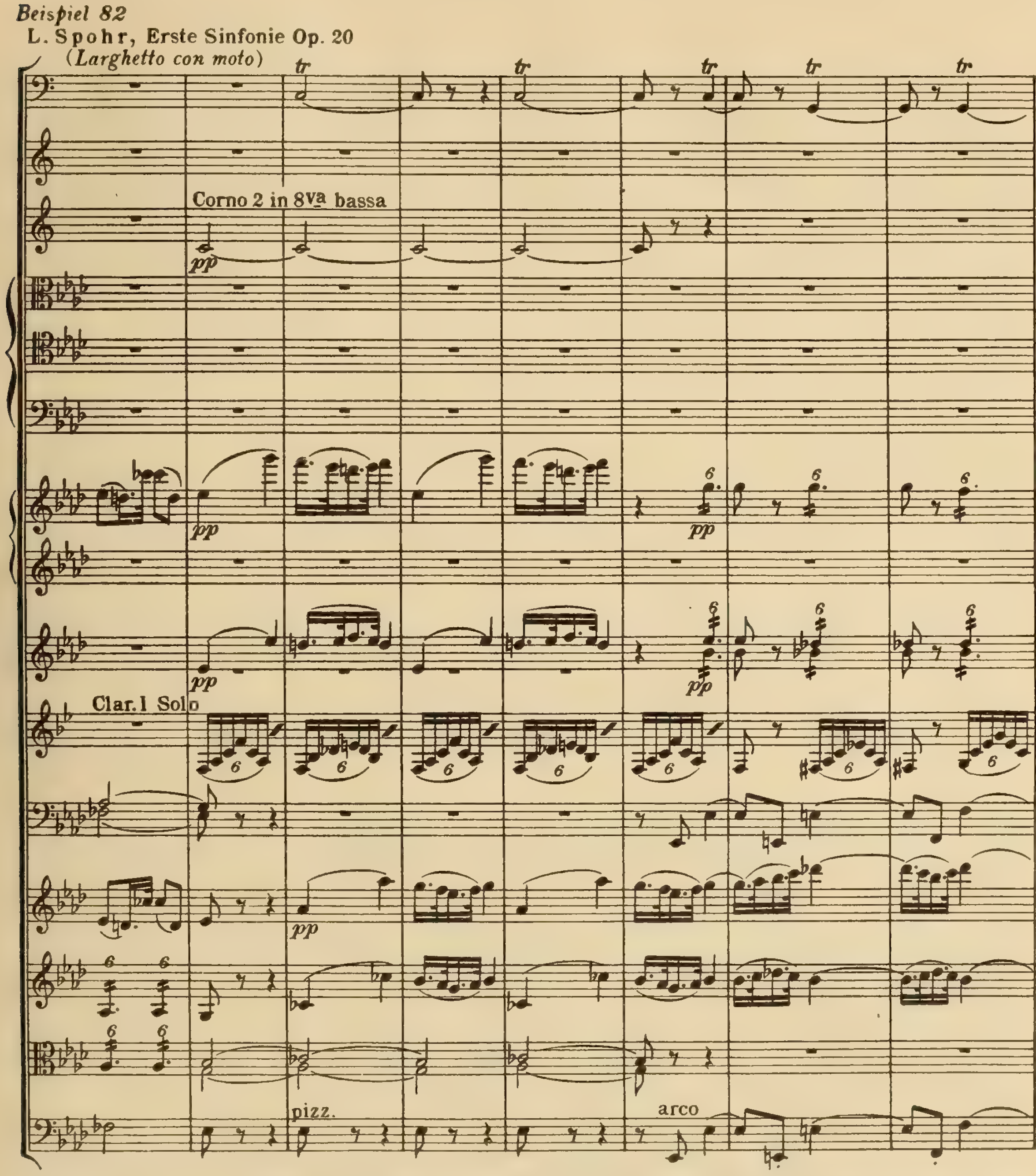
Spohrs erster Symphonie die Entspannung des Gedanklichen, romantisch das breite Sichlagern der Themen (Beisp. 81a), denen innere und äußere Bezogenheit, die klassische Notwendigkeit des Andersseins fehlt. Beide Hauptthemen des ersten Spohrschen Symphoniesatzes sind „sanft“, konstatiert der verwandte Geist des Romantikers Hoffmann nur. Wir aber spüren den tiefgehenden Riß zwischen zwei Geistesepochen in diesem symphonischen Erstling nur nicht im Scherzo, einem von Meisterhand zusammengehämmerten Satz, der aus einem Grundgedanken von höchster Eignung entwächst (Beisp. 81b). In der Instrumentation blitzen nur hier und da wahrhaft romantische



Lichter auf, wie in dem thematischen Wechselspiel über wogenden Klarinettengängen des Larghetto (Beisp. 82). Wer den Bau der absoluten Symphonie Spohrs durchwandert, wird, wenn er in der letzten Kammer, bei der merkwürdigerweise in der Spohr-Literatur fast unbekannten zehnten Symphonie angelangt ist, inne werden, daß sich Zeichen einer bedeutsamen Wandlung nicht vorfinden. Es gehört zu der Wesensart des Spohrschen Künstlertypus, daß ihm die Geschlossenheit des ersten symphonischen Scherzo, oder die süße Träumerei des Larghetto der dritten Symphonie nicht Staffel wurde, sondern Kanon war und blieb, auf dem sein Blick bis zum letzten symphonischen Alterswerk gerichtet bleibt. So unterscheiden sich die beiden den langsamen Sätzen der ersten und der zehnten Symphonie entnommenen Beispiele (Beisp. 82 und 83) nicht der Art, sondern in einer leicht senilen, allzu weichlichen Tönung bei dem Alterswerk nur dem Grade nach.

Die vier mit programmatischen Überschriften versehenen Symphonien: „Die Weihe der Töne“ (1832), „die historische Symphonie“ (1839), „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ (1841) und „Die Jahreszeiten“ (1850) sind von der überwiegenden Mehrzahl der Beurteiler von Robert

Beispiel 82
L. Spohr, Erste Sinfonie Op. 20



Schumann bis zu Klauwell nur sehr lose mit der wirklichen Programmusik in Verbindung gebracht worden. Und mit Recht. Denn schon die Entstehungsgeschichte des „charakteristischen Tongemäldes“: Die Weihe der Töne, nach einem Gedicht von Karl Pfeiffer, beweist, daß Spohr künstlerische Absichten, die nur allein in der Programmsymphonie zu verwirklichen gewesen wären, gar nicht hegte, daß er nicht von dem inneren Zwang besessen war, der allein Erzeuger der lebensfähigen neuen Kunstform ist. Der Pfeiffersche Text schien ihm zunächst

Beispiel 83

L. Spohr, 10. Sinfonie

(Larghetto)

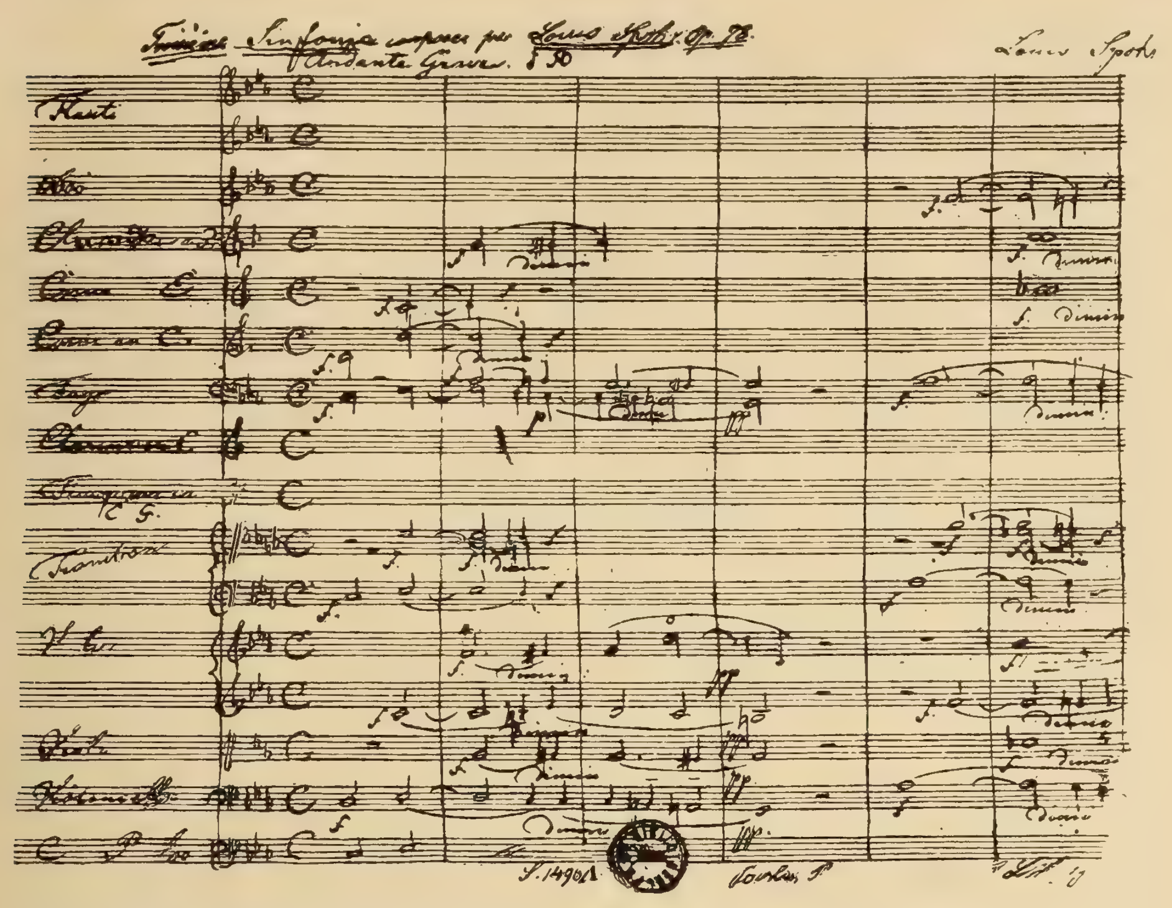
Holzbl.

Str.



64. Abschiedslied „So leb denn wohl, du stilles Haus" aus Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind". Musik von Wenzel Müller.
Farbiger Stich nach Schoeller von Zinke nach einer Aufführung im Leopoldstädter-Theater Wien.

zur Komposition einer Kantate geeignet, und erst nachträglich bekam er Lust „den Inhalt dieses Gedichtes in einer Instrumentalkomposition zu schildern". Ist diese Aussage über die Schilderung des Inhaltlichen auch so unklar, wie nur denkbar, so gewinnt sie aber sofort an Schärfe, wenn man die verschiedenen Vorwürfe der Symphonien Spohrs auf das hin prüft, was sie gemeinsam haben. Und das ist das Fehlen eines gegenständlich kompakten Vorwurfs, ist die Abwesenheit dessen, was im



65. Anfang der eigenhändigen Niederschrift von L. Spohrs 3. Symphonie, op. 98. Berlin, Staatsbibl.

Sinne der älteren Programmusik zur nachahmenden Schilderung Anlaß geben kann. Die zusammenfassenden Überschriften der Symphonien „Die Weihe der Töne“ und „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ bringen den ausgedehnten Vorwurf der Gedichte auf Formeln, die beispielsweise bei der letztgenannten Symphonie als: Kinderwelt — Zeit der Leidenschaften — Endlicher Sieg des Göttlichen sich nicht an die im außermusikalischen liegende Denkfähigkeit wenden, die vielmehr in der gefühlsbetonten Sphäre des Musikalischen selbst wurzeln. Die Form der Symphonie mit zwei Orchestern gestattet es Spohr, einen Vorwurf, wie „Endlicher Sieg des Göttlichen“ durch das wechselchörige Spiel mit einem weltlich-heiteren und einem choralmäßig-breiten Bläserthema in den beiden Klangkörpern in solch allgemeiner Art zum Ausdruck zu bringen, daß eine mit bewußter Absichtlichkeit durch Begriffe vermittelte Nachahmung im Sinne Schopenhauers überhaupt nicht ernstlich in Betracht kommt. So bewegt sich Spohr als Programmusiker in der Symphonie nicht über die Grenze des Beethovenschen Idealismus hinaus.

Mit nur zwei von seinen zehn Opern, mit dem im Jahre 1816 von Karl Maria v. Weber in Prag zuerst aufgeführten „Faust“ und mit „Jessonda“ hat Spohr seinen Namen in die Tafeln der romantischen Oper eingegraben. Aus dem Kreise ihrer Vorerscheinungen, den Märchen- und Geisteropern der Reichardt, Wranitzky, Kauer, Dionys Weber, Wenzel Müller, Hier. Payer erwuchs die mit „Alruna“ von 1808 beginnende Reihe der Spohrschen Märchenopern.

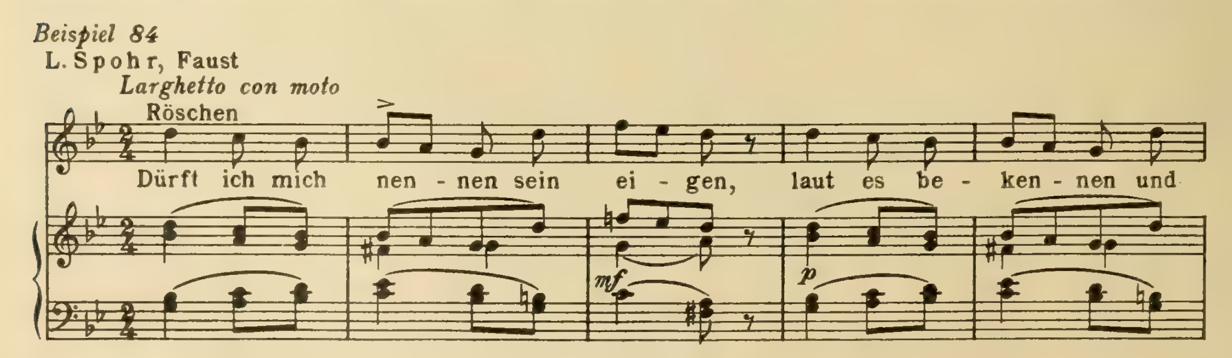


66. Gisperl und Fisperl. Parodie auf die Zauberspiele von Adolf Bäuerle, auf dem Leopoldstädter Theater in Wien mit der Musik von Drechsler aufgeführt.

Von Gisperls Vater (Ign. Schuster) überrascht, stürzt Fisperl (Hr. Korntheuer) zum Fenster, Gisperl (Therese Krones), eine Parodie auf Werthers Lotte, hält ihn zurück. Stich nach Schoeller von Zinke.

Dem Komponisten fehlte zu seinem Unglück der romantische Operndichter, der im Hoffmannschen Sinne die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreiches ins Leben führt. Dann aber, als seine Hand gleichzeitig mit der Webers den besten Märchenstoff der Epoche, den Freischütz, berührte, zog er sie zurück, überließ er ihn Weber in der freilich erst später geäußerten Erkenntnis, daß er mit seiner nicht nach äußerer Popularität strebenden Musik niemals den großen Haufen enthusiasmieren könne[4]). Mochte der Fauststoff Spohrs Wesensart, in der immerhin ein Einschuß von Fantastik sich der eingeborenen Weichheit gesellte, auch an sich entsprechen, so hätte es auch einem Musiker von höchsten dramatischen Fähigkeiten unmöglich sein müssen, aus dem Züge des Faustbuches mit solchen des Klingerschen Romanes mischenden Texte von J. B. Bernard ein einheitliches Kunstwerk zu erschaffen. Das aber, was Spohr an bemerkenswerten dramatischen Einzelheiten bietet, fesselt nicht allein wegen der Beziehungen zu dem Stoffe, der die deutsche Seele wie kaum ein anderer anzieht. Sie sind nicht dramatische Lichter, die jäh aufblitzend wieder verlöschen, die vielmehr als Momente von bleibendem Werte in der Oper des 19. Jahrhunderts fortzeugend weiterwirkten. Die klassische, rein-menschliche Sprache der großen Mozartschen Gestalten, des Beethovenschen Florestan verengt sich etwa in der Cavatine: ,,Dürft ich mich nennen sein eigen'' (Beisp. 84) zu einer deutschen, gemütstiefen, eben hier auch in dieser Tiefe zum ersten Male auf der Opernbühne erklingenden, romantisch-innigen Herzenssprache. Mephisto, als dramatische Gestalt im ganzen, textlich wie musikalisch verzeichnet, hat doch auch wieder Augenblicke, in denen echte Schauerromantik, wie aber auch romantische Dämonie in einer Weise zum Ausdruck kommen, an der der Komponist der Wolfsschlucht nicht

Beispiel 84

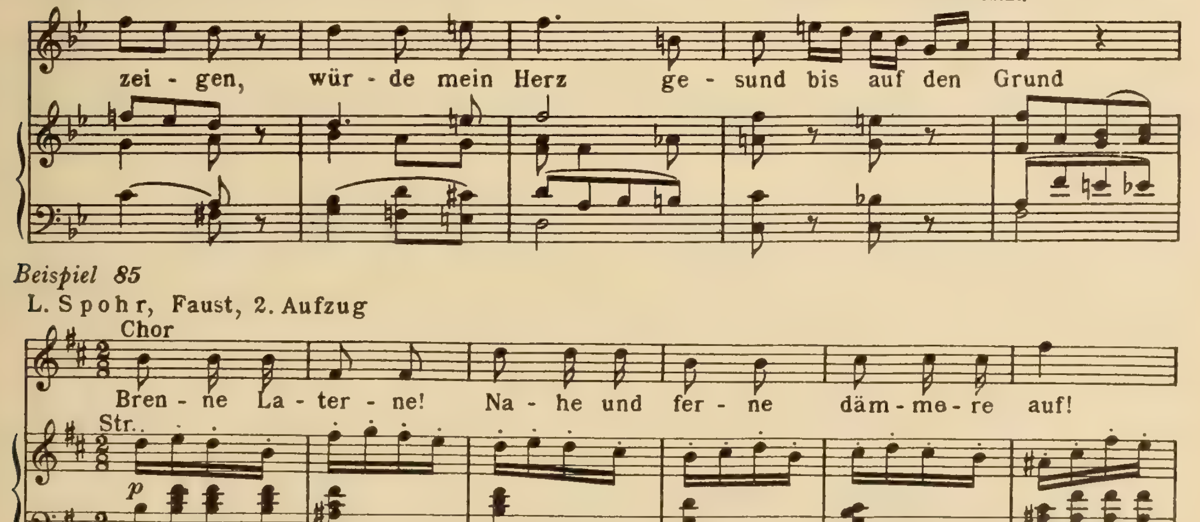


achtlos vorübergegangen ist. Die pittoresken Bilder der Hexenszene stattet Spohr mit Tönen von einer Fantastik aus, die die Geschichte bislang erst von der Mendelssohnschen Spukromantik aus zu verzeichnen pflegte (Beisp. 85).

Im Buche von Spohrs bekanntester Oper Jessonda, der die Errettung einer jungen Indierin von dem Feuertode durch ihren Geliebten zugrunde liegt, verschlingen sich die dramatischen Züge in so glücklicher Weise mit den zarten, daß das Ergebnis dieser Verbindung, eine milde Erhabenheit, ein packendes, wenn auch nicht fortstürmendes Pathos, dem Werke seine Sonderstellung in der romantischen Oper gibt. Die Beispiele, an denen ich diese Grundeigenschaften der Jessonda erweisen will, sagen in gleicher Weise für den ausgereiften Persönlichkeitsstil des Opernkomponisten Spohr aus, wie sie aber auch schon über diesen selbst hinausweisen. Man braucht nicht Fanatiker des Entwicklungsgedankens zu sein, um zu erkennen, daß in der Jessonda jener erhabene, von dem romanischen Opernpathos gelöste Sprechgesangsstil seine

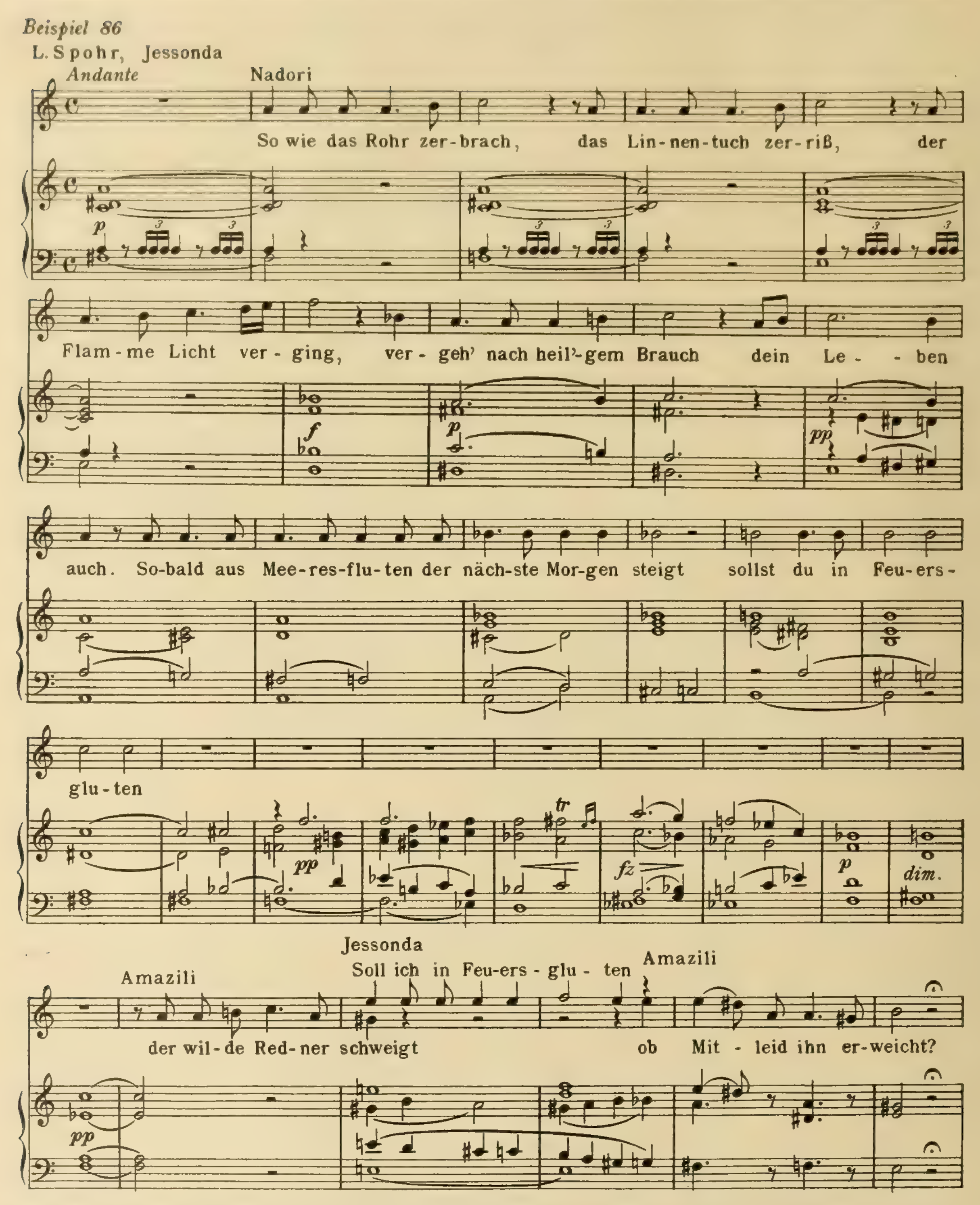


67. Titelblatt zu Spohrs „Faust" von Brandt.
Kunigunde wirft sich zwischen ihren Bräutigam und Faust, den Röschen zurückzureißen sucht.



Beispiel 85
L. Spohr, Faust, 2. Aufzug

Wurzeln hat, der seinerseits — und das ist nicht der geringste Teil seiner Bedeutung — die Zusammenhänge des Wagnerstils mit der romantischen Oper an einem wesentlichen Punkte erhellt (Beisp. 86). Das muß gerade gegenüber der von Wagner an Spohrs Jessonda geübten Kritik betont werden, die sich gegen Spohrs vokale Melodie da mit Recht wendet, wo diese in Abhängigkeit von der instrumentalen Melodie, von Spohrs Geigenkantilene liegt. Dort aber, wo Spohr



sich von ihr lossagt, liegt gerade in den ariosen Teilen das Schwungvollste, Blühendste und Hinreißendste, was die romantische Oper auf der Linie Spohr-Weber hervorgebracht hat (Beisp. 87).

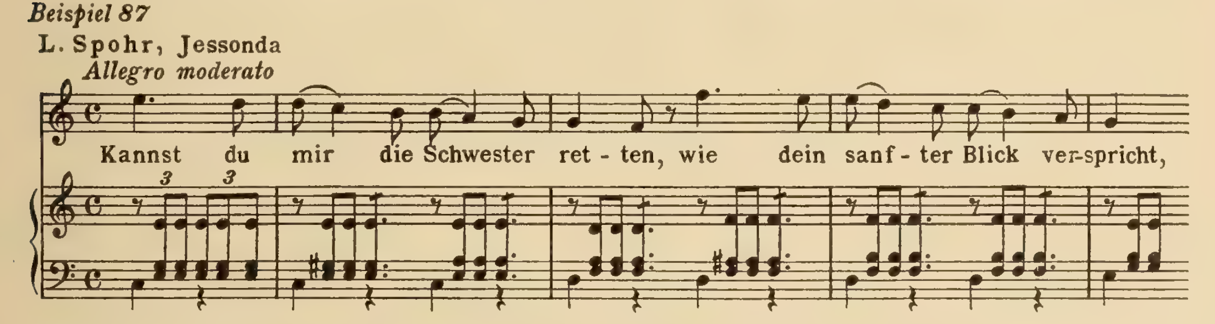
Der Hauptfehler der Spohrschen Oper, der, wegen dessen sie den frühen Bühnentod erlitten hat, ist oft selbst zu einseitig in Einseitigkeiten der weichen Natur des Komponisten gesehen worden. In Wirklichkeit gesellte sich dieser Weichheit doch nicht selten das Leidenschaftliche, Feueratmende eines sich in großen Dimensionen bewegenden Temperamentes. Aber Spohr mangelte ein anderes, das schon der Scharfsinn des jungen Wagner in seinen Opern vermißte, das er in seinem Aufsatz „Über deutsches Musikwesen" als jene heitere, naive Beimischung bezeichnete, die Webers Kennzeichen ist, die aber durch ihr Fehlen das Spohrsche dramatische Kolorit zu eintönig macht. —



68. Spohrs „Jessonda". Wandgemälde M. von Schwinds im Wiener Opernhaus.

Diesen dem Dramatiker anhaftenden Grundmangel hat Spohr in seinen Oratorien:

Beispiel 87

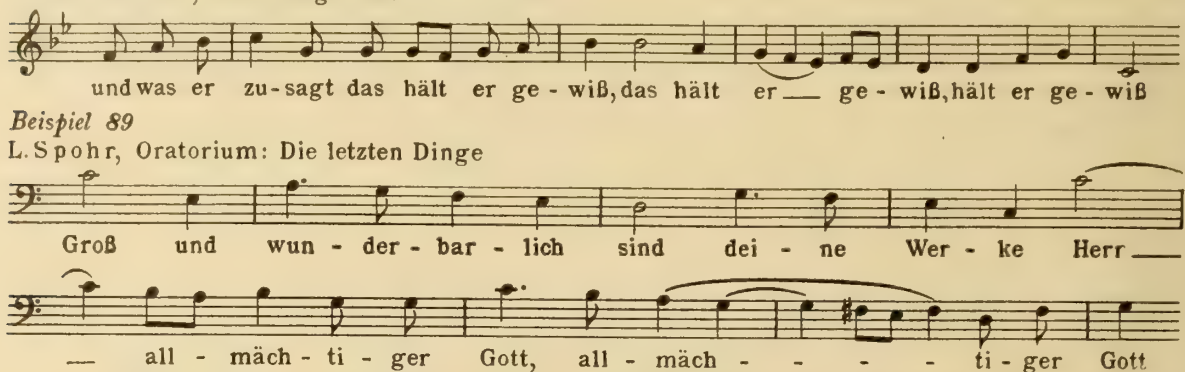


Das jüngste Gericht (1811), Die letzten Dinge (1826), Des Heilands letzte Stunden (1835) und Der Fall Babylons (1843) bis zu einem gewissen Grade beseitigt. Eine Naivität des Einfachen, Schlichten, Großen ist es, die nun in das Blickfeld Spohrs tritt, von verwandter Art mit jener, die von Händel ausstrahlend im Schaffen der gleichzeitigen Oratorienkomponisten Bernhard Klein und Friedrich Schneider sich wirksam zeigt. Mit dem nach seiner eigenen Bezeichnung „einfach-grandiosen Stil" der altitalienischen Kirchenmusik, die, als er sie bei Thibaut näher kennenlernte, einen großen Eindruck auf ihn gemacht hatte, befaßte sich Spohr eingehend vor und während der Komposition des Oratoriums „Die letzten Dinge". Rochlitz, der Textdichter, verwies nachdrücklich darauf, daß das Werk im höchsten Kirchenstil „bis auf und mit Händel, doch allerdings mit Benutzung der seitdem so sehr vermehrten Kunst- und Ausdrucksmittel" geschrieben werden möge[5]). Diese Gedanken fanden bei dem Komponisten Widerhall, der erklärte, unter Wegfall aller Künsteleien, alles Schwülstigen und Schwierigen recht einfach, fromm und wahr im Ausdruck geblieben zu sein. Das scheint Außerzeitlichem, einer überzeitlichen Kunstbetätigung entgegenzuschreiten, und ist doch so zeitgebunden, wie nur irgendwie denkbar, ist eingewebt in das große Geistesnetz der historischen Bestrebungen und Interessen der Epoche. Wie aber wirken sich diese historischen Motive im Schaffen Spohrs aus? Weiten sie es, dehnen sie es, geben sie den Urgrund, auf dem in erstrebter Stilreinheit

und Größe ein Oratorienbau von Händelscher Einheit und Wucht sich erhebt? Der Frage stemmt sich ein hartes Nein entgegen. Der Wille zum Oratorium nach dem großen Händelschen Muster ist wohl vorhanden, aber er schafft es nicht. Die historischen Motive breiten sich in mannigfaltiger Fülle aus, sie ergeben zusammen einen bunten oratorischen Teppich, der der Epoche der Historienmalerei wohl die Sinne blenden mochte, vor dessen innerer Stillosigkeit wir aber heute erschüttert stehen. Unter diesen Stilzügen steht als historisches Element sogleich kenntlich der polyphone Chorstil, steht die Fuge mit einem erschreckend leeren Gesicht, der Totenmaske der lebenserfüllten, barocken Themen Händels oder Bachs. Spohr arbeitet hier Hand in Hand mit Fr. Schneider auch nach der Seite hin, die Fugenarbeit sich im Sinne Reichas modernisieren zu lassen (Beisp. 88 u. 89). Dem Händelschen Vorbild gegenüber aber nimmt sich dieser Teil des Spohrschen und Schneiderschen Oratoriums als ein pseudo-lapidarischer Stil aus.

Beispiel 88
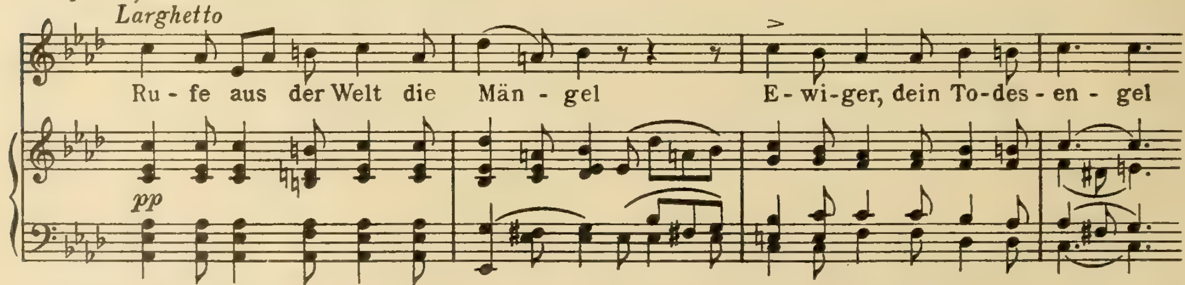




Er hat im Oratorium Spohrs sein Gegenstück in dem weitgedehnten Bereich einer Kleinkunst, eines Genrehaften, bei dem Spohr gerne zu dem Typus des frühklassischen Pastorale zurückgreift (Wiegenlied einer Jüdin aus Babylons Fall, Larghetto, „Und wenn sie alle weichen" aus „Des Heilands letzte Stunden"). Dieser oratorischen Kleinkunst hatte schon das Oratorium Kleins, das Schering[6] treffend ein Stück Biedermeier nennt, die Wege geöffnet, wie weiterhin besonders auch bei Schneider ein Spohr verwandter lyrischer Chorstil zu finden ist. Was aber der Künstler selbst aus Höchstpersönlichem dem Oratorium zuträgt, gehört wie das — die Klänge aus dem Wunderreich der Tristannacht visionär beschwörende — „Rufe aus der Welt der Mängel" (Beisp. 90) aus „Des Heilands letzte Stunden" zu den herrlichsten Blüten Spohrscher

Beispiel 90

L. Spohr, Des Heilands letzte Stunden
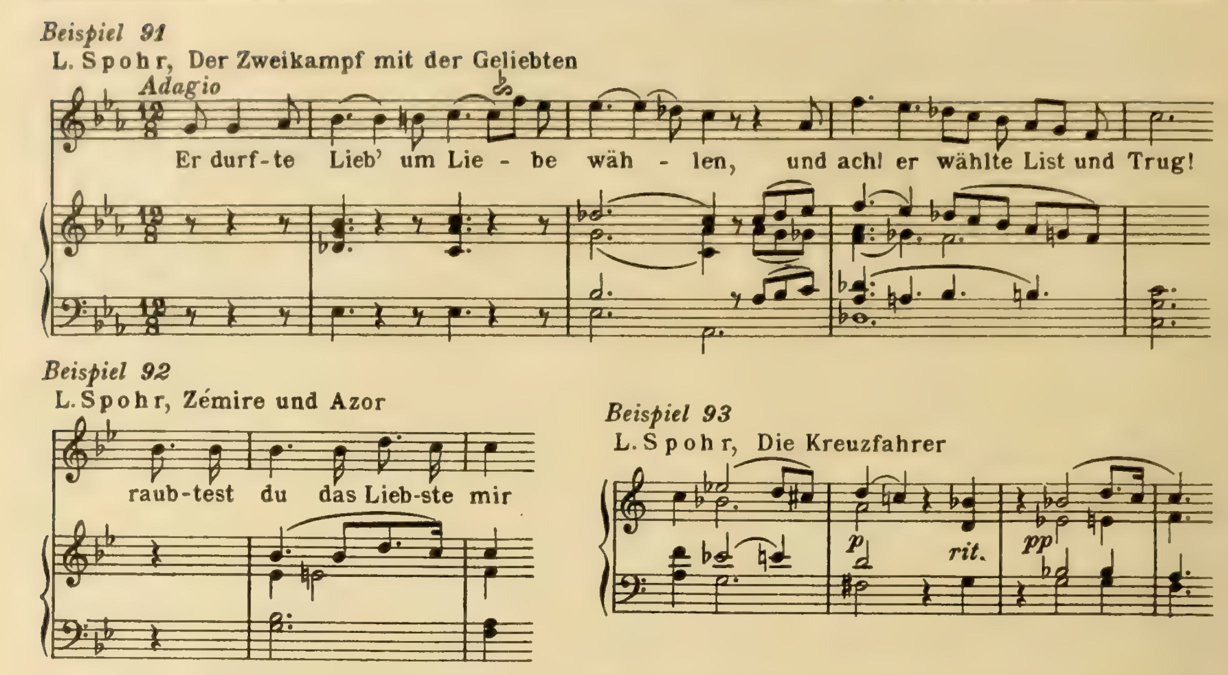


Geistigkeit. Zählen wir zu den verschiedenen stilistischen Zügen noch Dinge hinzu, wie die Schilderung des Todes Jesu in „Des Heilands letzte Stunden", die Spohr in einem natura-

listischen Tongestammel und einem schließlichen Abreißen des melodischen Fadens bringt, so liegt die Musterkarte des echten Eklektikers vor uns gebreitet.

Im Zusammenarbeiten suchte Fr. Rochlitz die Gefahren, die hier nicht nur dem Werke, sondern der Stilhaftigkeit des Oratoriums selbst drohten — hoffte er doch mit Spohr der Welt einen zweiten Graunschen Tod Jesu zu schenken — zu bannen. Er hielt Spohr vor, daß die vom Komponisten vorgenommenen zahlreichen Änderungen am Texte zu unterbleiben hätten aus Pflicht gegen das Höhere, gegen die dichterische Absicht. Aber in diesem Widerstreite von Dichter und Komponist, von dichterischer und musikalischer Absicht blieb nach erbittertem Ringen Spohr Sieger. Das Wort aber, das der besiegte Rochlitz Spohr am 29. Jannuar 1835 zurief: „Sie sehen dieses alles nur als Musiker an!“ geht über die Bedeutung dieses einzelnen Künstlerstreites weit hinaus. Denn es trifft das Wesen des Spohrschen Künstlertums selbst im Allertiefsten. Anders als den großen Leitsternen seiner Jugend, als seinen „Idolen“ Mozart und Cherubini, ist es Spohr nicht gelungen, die musikalischen und außermusikalischen — dramatischen wie epischen — Anforderungen, die an ihn herantraten in höchster Werksynthese zu einen. Er blieb — und das zeigt sich am besten beim Vergleiche mit Weber — der große Nurmusiker, als solcher ein Könner höchsten Grades und durchaus nicht ein so einseitiger Künstler, als den ihn unsere immer nur auf seine Chromatik und Enharmonik blickende Zeit sieht. Die zahlreichen Widersprüche in Spohrs Schaffen sind die des echten Romantikers, der gerade an ihnen erstarkte und nicht an ihnen zugrunde ging. Es sind die Widersprüche einer inneren Dynamik — die Chromatik ist ihre wichtigste Erscheinungsweise — die aber im Drange ihrer ausbrechenden Kraft doch die Schranken eines wohlausgebauten Formhauses nicht einreißt. Dort aber, wo Spohr Formerweiterungen, von denen er selbst sehr viel gehalten hat, in den Doppelkonzerten, -Quartetten und Symphonien vornahm, betreffen sie die äußere Form, nicht etwa Weitung oder gar Sprengung der Form durch den Lavastrom, der in ihm glühte, von innen. Zu anderer Zeit wäre das Tragik, in der Romantik ist dies einfach Schicksal. Spohr steht, wo er sich auf der Lebenslinie des Romantikers zwischen Bewußtheit und Unbewußtheit bewegt, der letzteren natürlich durch sein betontes Musikantentum näher als der ersteren. Man hat bei seinen Opern und Oratorien den Eindruck, daß ihr Bestes immer der reinen Musikererregung zu danken ist, einer, auch bei diesem schweren Temperament doch naiv schaffenden. Freilich gibt es da Augenblicke genug, wo diese Naivität des Unbewußten in ein letztes Stadium tritt, wo — aus hoher Warte gesehen — sich individuelle Unbewußtheit und die Bewußtheit des geschichtlichen Entwicklungsganges berühren. Und das geschieht gerade in den Fällen häufig, in denen Spohr deutlich auf seinen Erfüller Wagner hinweist. Die von den meisten Biographen Spohrs erwähnten Vorerscheinungen der Wagnerschen Technik sollen hier nicht vermehrt werden. Die hier beigebrachten Beispiele wollen vielmehr solche Fälle nachweisen, in denen Spohrs Geist weit über sich hinaus wirkte, dem Geiste seiner letzten Erfüllung zustrebte. Die Stelle:

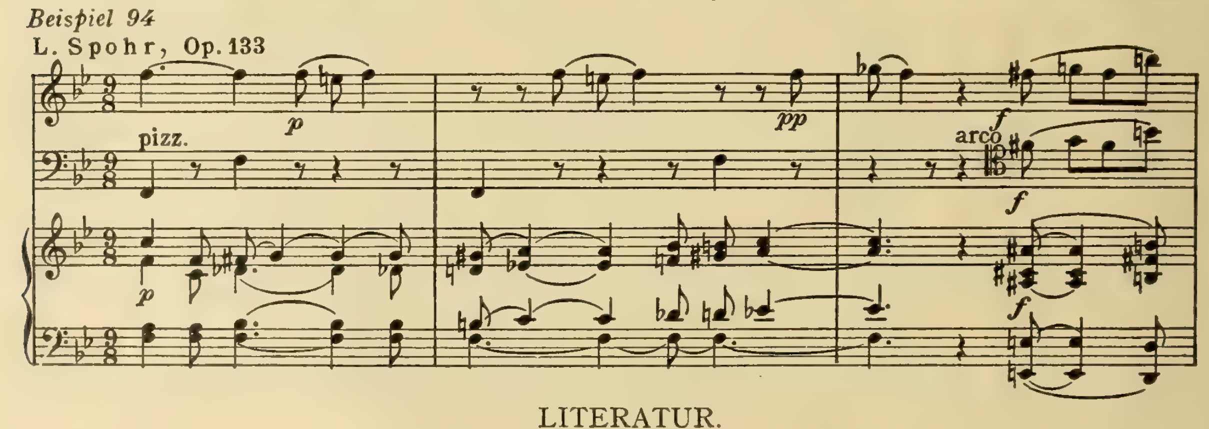
Er durfte Lieb um Liebe wählen,
Und Ach! er wählte List und Trug

aus der Oper: Der Zweikampf mit der Geliebten (Beisp. 91), ist ein Musterbeispiel für Spohrsche Weichheit, hier aber in höchster, bewußter Verwendung ihrer Stilmittel. Die Begriffe: Liebe und List und Trug werden nicht schlechthin musikalisch illustriert, sondern zunächst in einfacher Strebung, dann bei: „Und ach! er wählte List und Trug“ in der Gegenstrebung der chromatischen Mittelstimmen gegen die schwelgerische Gesangsmelodie in einer psychologisch vertieften Weise ausgeschöpft. In ganz ähnlicher Art erzielt Spohr (vgl. die Beisp. 92 u. 93 aus Zemire und Azor und Die Kreuzfahrer) durch seine feinsinnige Alterationstechnik



den Eindruck des Geheimnisvollen, um Besonderheiten psychologischer Art, wie hier Sinnestäuschungen, musikalisch auszudeuten.

Mit Recht hat Ernst Kurth[7]) beim Vergleich Spohrscher und Wagnerscher Anklänge auf den grundsätzlichen Unterschied hingedeutet, der bei dem späteren Meister ganz allgemein in dem Hindrängen gegen den intensiven Alterationsstil liegt. Aber auch dessen Merkmale, wie beispielsweise die Septakkordform nicht mehr nur als Spannung, sondern als Lösungsform, findet sich schon bei Spohr. Das Beisp. 94 aus dem Klaviertrio op. 133 möge für diesen Fall angeführt werden, der wiederum nicht als Einzelfall Interesse beanspruchen will, sondern ein Licht auf Notwendigkeiten der geschichtlichen Entwicklungen wirft, die in Spohrs Wirken mächtige Antriebe hatten.



LITERATUR.

[1]) Ludwig Spohr, Selbstbiographie. Kassel und Göttingen, 1860, I., 67. — [2]) Glenewinckel, Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente. Dissertation, München, 1914, S. 68 f. — [3]) E. T. A. Hoffmann, Musikal. Schriften, herausg. von E. Istel, Regensburg, I. 179. — [4]) Selbstbiographie, II, 60. — [5]) E. Rychnovsky, L. Spohr und Fr. Rochlitz. SIMG V, 264. — [6]) A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig, 1911, 396. — [7]) Romantische Harmonik, S. 93.

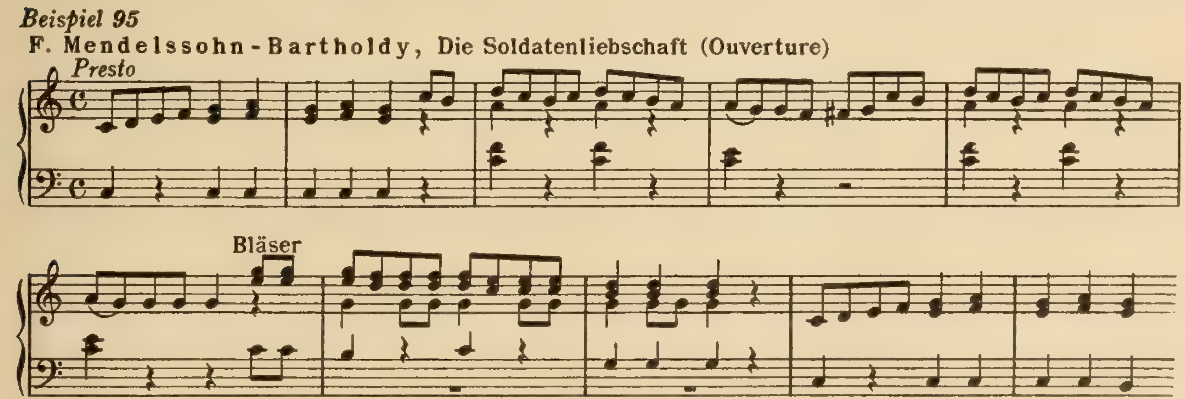
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Die Dynamik der Zeitspanne, in der Felix Mendelssohn-Bartholdy zu schnell errungener Meisterschaft heranwuchs und dieses Meisterwerden selbst verläuft in eigenartigen Spannungsverhältnissen. Hier ein Müde-Werden — Robert Schumann spricht von der schlaffen Epoche 1820 bis 1830, in der die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte — dort ein jugendfrisches, tatfrohes Sich-Emporrecken. Instinkt und Genie tragen den Werdenden über die Klippen des Sich-Verlieren-Könnens hinweg in den sicheren Hafen des Sich-Behauptens. Dieses aber wird ihm durch eine mit peinlichster Sorgfalt überwachte Erziehung leicht gemacht. Ludwig Berger und Fr. Zelter leiten sie. Des letzteren schicksalhafte Bedeutung, die weit über das Persönliche hinausgreift, steht schon klar vor dem Auge des Vaters Abraham Mendelssohn, der in einem Briefe vom 10. März 1835[1]) dem Sohne schreibt:

„Nebenbei aber wurde mir aufs Neue klar, welch großes Verdienst es von Zelter war und bleibt, Bach den Deutschen wiedergegeben zu haben, denn zwischen Forkel und ihm war von Bach wenig die Rede, und auch dann fast nur vom wohltemperierten Klavier. Ihm ist zuerst das wahre Licht über Bach aufgegangen, durch den Besitz anderer seiner Werke, die er als Sammler kennen lernte und als wahrer Künstler Andere kennen lehrte. Seine Musikalischen Aufführungen am Freitag sind abermals ein Beleg, daß nichts, was mit Ernst angefangen und in der Stille ununterbrochen fortgesetzt wird, ohne Erfolg bleiben kann. Ausgemacht ist es wenigstens, daß Deine musikalische Richtung ohne Zelter eine ganz andere geworden wäre.“ —

Diese Worte ziehen den Schlußstein unter die Bestrebungen der Frühromantik, die tastenden Bestrebungen, die auf Wiedererweckung der älteren Tonkunst gerichtet waren. Mit Mendelssohn, seit seiner denkwürdigen Aufführung der Bachschen Matthäuspassion im Jahre 1829, beginnt die wirkliche Renaissancebewegung, die das musikalische Leben der Romantik von da ab nachhaltig beeinflußte.

Nachdem lange nur die schnelle Entwicklung des Instrumentalkomponisten Beachtung gefunden hat, hat neuestens G. Schünemann[2]) die große Bedeutung aufgezeigt, die dem vokalen Schaffen, den Jugendopern, zukommt. Es ist weniger wichtig, daß Mozartsches, Webersches, aus Singspiel und der italienischen Sphäre Errafftes in diese Jugendopern einströmt, als daß die Töne selbst einen Reigen von wildester Lebendigkeit und lebensprühender Natürlichkeit aufführen (Beisp. 95). Technisches Können, Temperament und eine scharfe Beobachtungsgabe



bezeugen unzweideutig die Anwartschaft auf ein bedeutungsvolles Wirken auf dem Felde der komischen Oper, dem freilich durch den Mißerfolg der „Hochzeit des Camacho“ ein vorzeitiges Ende gesetzt wurde.

In den Klavierquartetten op. 1, 2, 3 spiegelt sich der Werdegang des Instrumentalkomponisten, reift der Musiker zur selbständigen Künstlerpersönlichkeit heran. Das allbekannte Kennzeichen von Mendelssohns Stil, ein müheloses Sich-Einrichten in der Form, ist schon Ereignis des ersten Quartettes. Eine eigene Note blitzt hier nur gelegentlich auf, die Spielfreudigkeit steht noch ganz im Banne des Mozartepigonentums. J. H. Hummel könnte hier Vorbild sein und auch mit Eigenheiten, wie den Phrasenwiederholungen, die sich der Schreibart Mendelssohns fortlaufend deutlicher einprägen (vgl. den Anfang des Finale aus Hummels Klavierquintett op. 87. Beisp. 96). Wenn im Adagio des zweiten Quartetts Mendelssohns Weich-

Beispiel 96

I. N. Hummel, Op. 87

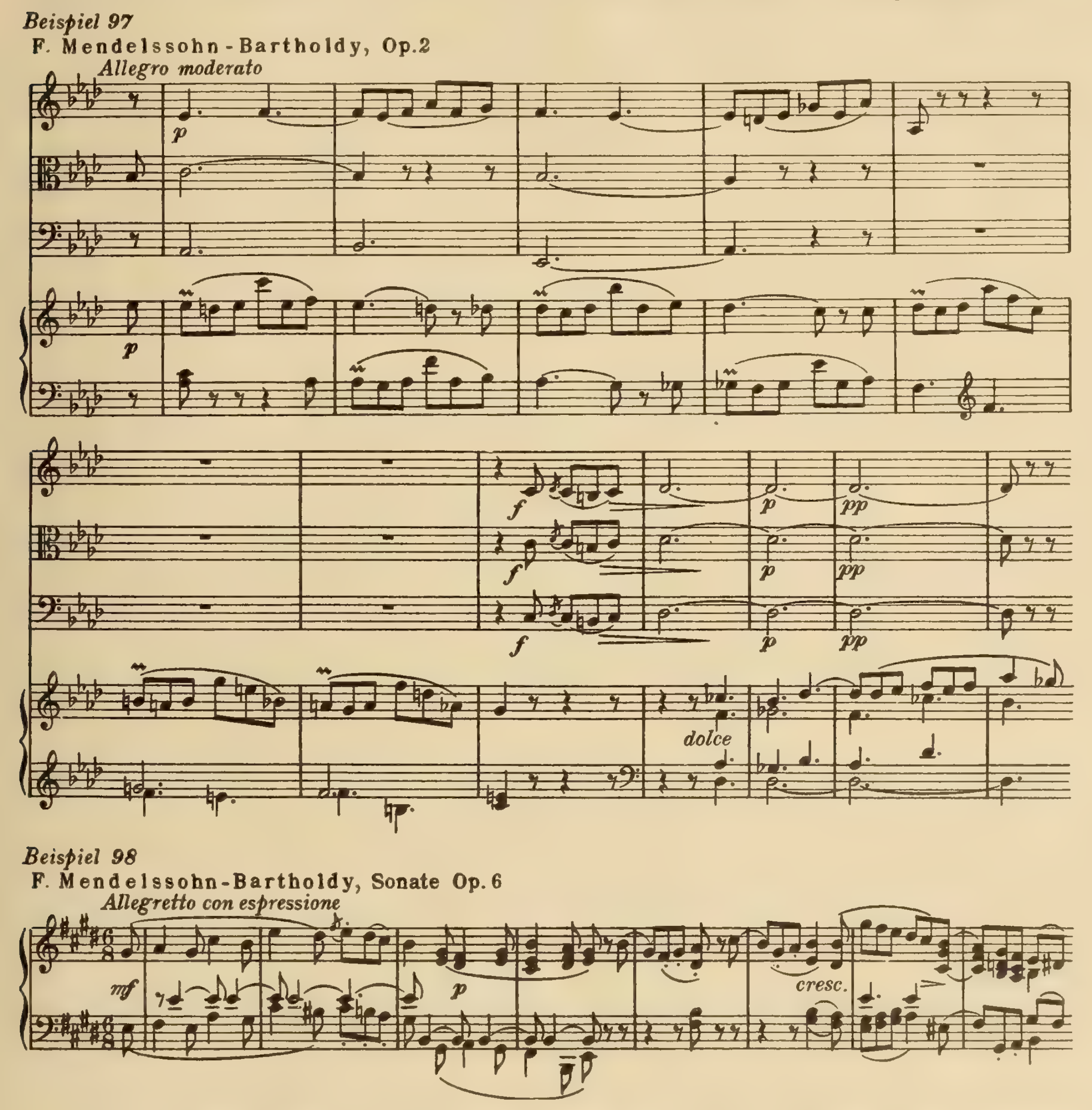
Allegro agitato

Viol. Viola Violonc. Contrab. Piano

heit sich noch nicht gegen die Spohrsche behaupten kann, so ist doch das Intermezzo eine echt Mendelssohnsche Eigenform. Ihm eigen in der schalkhaften, frohsinnigen Weichheit der Erfindung, wie in der Formdynamik, die die Kräfte nicht in den Kampf führt und sie miteinander ringen läßt, sie vielmehr als Einzelkraft für sich spannt und entspannt, und sie so sich gleichsam breit in den Tonraum hinlagern läßt (vgl. die f.-dolce Stelle aus Beisp. 97).

Die Sicherheit in der Beherrschung der großen kammermusikalischen Form, die die Klavierquartette bewiesen, steht dem Klavierkomponisten bei der Berührung mit der Klaviersonate nicht zur Seite. So ist die Sonate op. 6 nur die Maske der Gattung, hinter der sich aber das

Gesicht des echten Lyrikers verbirgt. Schon das erste Thema (Beisp. 98) versetzt uns in eine Welt, aus der die Ideen und die treibenden Kräfte der klassischen Sonate gewichen sind. Einzelsätze stehen nebeneinander im Tonraum ohne verbindende, bindende geistige Brücken.



Die neben den großen Klavierkompositionen wenig beachteten Sieben Charakterstücke op. 7 erschließen wie kein zweites Werk neben ihnen die Welt des Klavierkomponisten. In ihnen strömt all das zusammen, was die Reifezeit Mendelssohn an klavieristischen Anregungen bot, und aus diesem Sammelbecken verströmt nach verschiedenen Richtungen hin, was dem Klavierstil der Meisterzeit in Geistigem und Technischem das Gepräge gibt. Im engen Kreis eines einzigen Werkes steht neben der A-Dur-Fuge (Nr. 5), der ganz aus Bachschem Geiste



69. Schweizer Landschaft, Gutannen, Haslital, 1847, von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

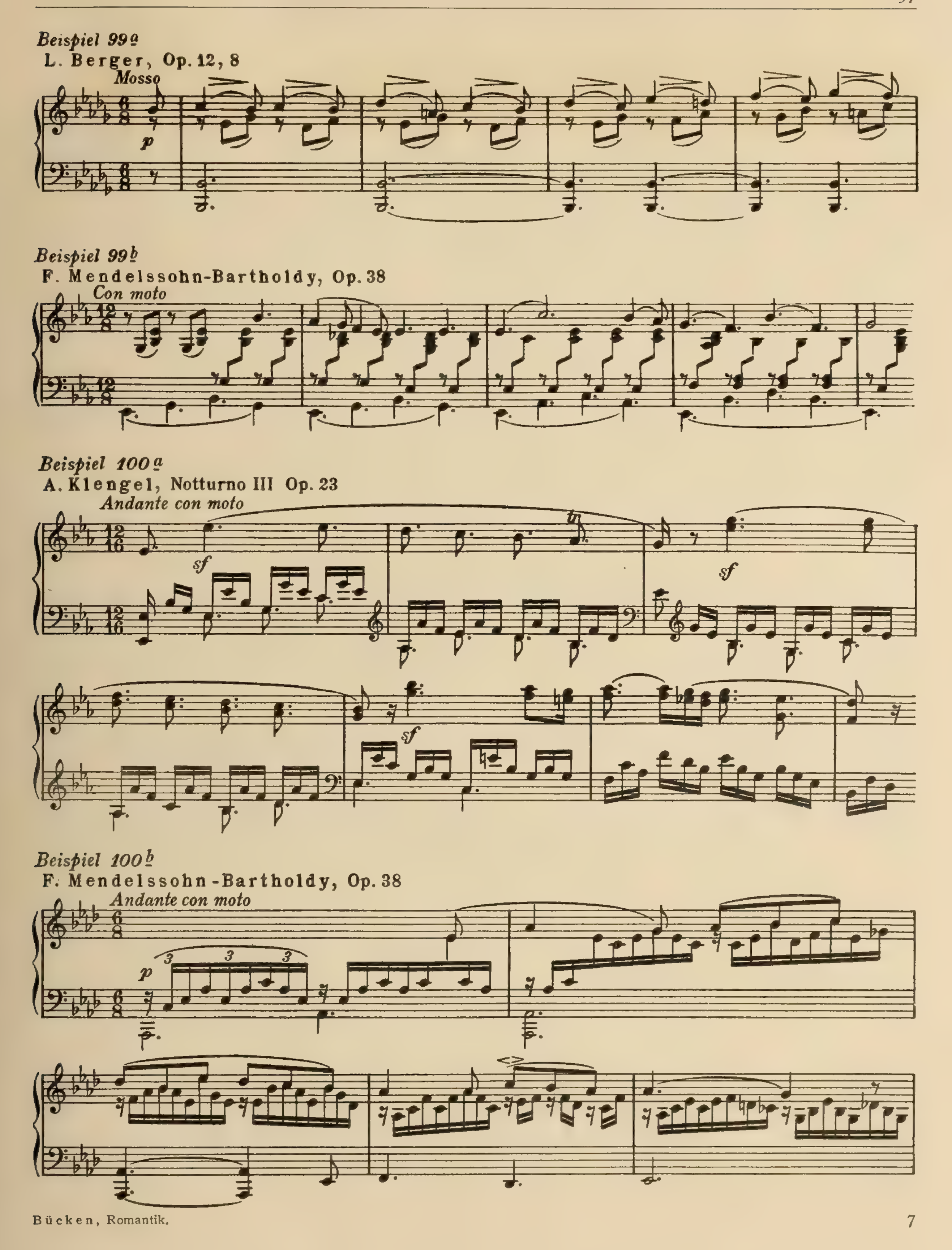
erlebten, das „leicht und duftig“ benannte Tonstück, ein echter Sproß des Mendelssohnschen Temperamentes, das sich „ruhige Stücke“ geradezu abzwingen mußte, dessen wundersame Beweglichkeit sich am reinsten in dem h-Moll-Capriccio op. 22 spiegelt. Die Betitelung „Sehnsüchtig“ des sechsten Tonstückes aus op. 7 aber ist Symbol des lyrischen Klavierstils Mendelssohns, dessen beste Früchte erst reifen sollten. Wegen der eigenartigen Mischung von strenger Arbeit und einer Geistigkeit, die indessen ihrerseits ein Gemisch von alt und modern ist, mußten die Sieben Charakterstücke aus Mendelssohns frühen Kompositionen ganz besonders hervorgehoben werden, denn was hier noch als Tat nicht immer sehr geschickter Hände und oft unfrei sich vollzog, wurde in späterer Zeit in den Variationen op. 83 und in den tiefen Variations serieuses op. 54 von Mendelssohn auf die höchste Stufe erhoben. Die erstrebte Vereinigung der Gegensätze, von der die Sieben Charakterstücke oder die Sechs Präludien und Fugen op. 35 eine so beredte Sprache reden, ist hier zur erreichten geworden. Es ist eine Synthese der freien schöpferischen Kraft, deren Unbewußtheit jetzt nichts mehr mit dem früheren Erraffen des Alten, dem mühsamen Verbinden und Aufpfropfen der romantischen Geistigkeit auf die Bachisch-barocke gemein hat.

Zu einseitig hat H. Riemann[3]) Wert und geschichtliche Bedeutung der Lieder ohne Worte in dem bloßen Festhalten eines Grundmotives gesehen. Dieses auf rein technischer Grundlage sich erhebende Zuständliche, das sich scharf von der klassischen Verarbeitung, die immer Bewegtheit und Neuheit des Gedanklichen bedeutete, abhob, konnte Mendelssohn von den Etüdenkomponisten und ihrem Kreise, von den Ludwig Berger, J. B. Cramer, J. Moscheles, A. Klengel und W. Taubert kennenlernen[4]). Der klavieristischen Kleinmusik dieses Kreises entwächst das Lied ohne Worte ganz natürlich, wofür hier im besonderen noch zwei Parallelen aus Bergers op. 12 und aus den drei Nocturnes op. 23 von A. Klengel beigebracht werden sollen (Beisp. 99 u. 100). Blickt man über die verwandten und übernommenen technischen und formalen Züge hinaus, so schaut man dem Komponisten ganz ins eigene Antlitz. Dann erhebt sich die freie Leichtigkeit und die Natürlichkeit des Mendelssohnschen Liedes über die gewisse Kurzatmigkeit und biedere „Berlinische“ Schlichtheit, die Mendelssohns Lehrer Berger nicht selten eigen ist. Klarheit und Faßlichkeit steckt auch in den Liedern des seelischen Gegenbezirkes. Der äußeren, leichteren Faßbarkeit aber ent-

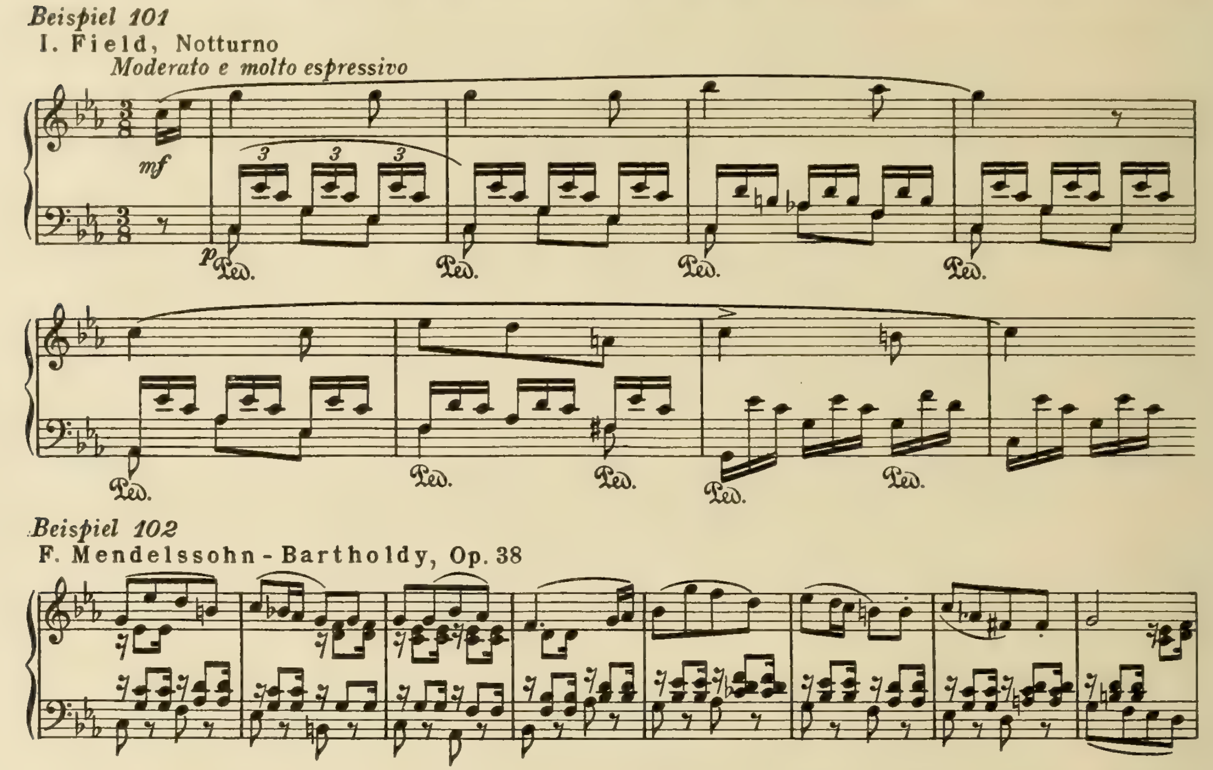


Felix von Mendelssohn-Bartholdy.
Gemälde von Wilh. Hensel. Privatbesitz.




Beispiel 99a
L. Berger, Op. 12, 8
Mosso
p
Beispiel 99b
F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 38
Con moto
Beispiel 100a
A. Klengel, Notturno III Op. 23
Andante con moto
sf
tr
sf
sf
Beispiel 100b
F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 38
Andante con moto
p
3
3
3

spricht hier ein seelisches Gefaßtsein. Das aber trennt diesen Kreis der Mendelssohnschen Lieder ohne Worte von der Vorform, an die sie schon durch Franz Liszt geknüpft worden sind, von den Nocturnes John Fields. Diese berühmten Kompositionen, ohne die letztlich ein Chopin kaum denkbar wäre, berühren die Wesensart Mendelssohns doch nur in einigen Nebendingen. Was Field in den Nocturnes auf dem Klaviere singt, entwächst stets dem Reiche des Elegischen. Mendelssohn mag in dieses wohl gelegentlich hineinreichen, aber er wurzelt nicht in ihm. Dieser tiefgehende innere Gegensatz — Gegensatz der künstlerischen Temperamente und des Typus — tritt da am klarsten zutage, wo — von außen gesehen — starke Berührungspunkte vorhanden zu sein scheinen. So etwa in dem zweiten Nocturne Fields und in Mendelssohns 14. Liede ohne Worte (Beisp. 101 u. 102). Hier gibt es in der Tat nur eine melodische Scheinverwandtschaft,



nur eine Verwandtschaft des melodischen Stoffes, die aber schwindet, sobald sich der Künstlergeist seiner bemächtigt. Field dehnt den Stoff durch die Tonwiederholungen im zweiten und dritten Takt, er unterbaut seine Linie durch schwankende Orgelpunkte, die im vierten Takte in Verbindung mit dem Vorhalte der melodischen Linie impressionistisch verschwimmende Klangwirkungen hervorbringen. Mendelssohns klare Harmonisierung, seine zeichnerische Bestimmtheit aber vermeidet an dem an sich zum Elegischen hinneigenden Einfall alles Verschwimmende, Dämmernde. Er ist nur weich, leicht sentimental, nicht aber wie Field Elegiker. Mendelssohns lyrische Klaviermusik und seine Konzertmusik[5]) sind durch weite Geistesräume voneinander getrennt, und gemessen an der Konzentration in der Kleinform der Lieder ohne Worte erscheinen etwa bei dem zweiten Klavierkonzerte, das Schumann zu Mendelssohns ,,flüchtigsten Erzeugnissen" zählte, im wesentlichen nur Mendelssohns behende Klavierfinger beteiligt.

Eine innere Neigung zog Mendelssohn zum Streichquartett von der Jugendarbeit von 1823 bis zu dem kurz vor dem Tode geschriebenen f-moll-Quartett op. 80. Die psychologischen Gründe liegen klar zutage, aus denen dieser klare Geist sich der reinsten und klarsten Musikgattung näherte. Daß er in ihr keine Probleme suchte, beweist schon die zwei Jahre nach Beethovens op. 133 geschriebene Quartettfuge op. 81. Sie gehört zu seinen fließendsten, glattesten Fugenwerken und sucht in keiner Beziehung an Beethovens Vermächtnis anzuknüpfen.



70. Durham. Zeichnung von Felix Mendelssohn-Bartholdy, 24. 7. 1829, aus dem Zeichen- und Tagebuch der schottischen Reise.
(Nach Fel. Mendelssohns Briefwechsel mit Karl Klingemann, hrsg. v. K. Klingemann.

In der Kammermusik mit Klavier — vor allem in dem Klaviertrio op. 49, der Cellosonate op. 45 — schlägt des Künstlers Herzschlag rascher, lebendiger, glut- und blutvoller und beim Vergleich von Klaviermusik und Streichermusik mag sich wohl dem Fernstehenden allzu rasch das schnellfertige Wort von Mendelssohns Klassifizismus aufdrängen. Dann aber zeigt sich bei dem genauen Abmessen der klassischen Quartette Haydns und der Mendelssohns, daß der jüngere Künstler unbedenklich die Kunstmittel, die dem Klangsinn der neuen Epoche entsprechen, wie Oktavverdoppelungen, reichliches Tremolo verwendet. In der letzten Klarheit von Linienführung, Arbeit und Form sind wohl Mendelssohns und klassischer Quartettstil verwandt, aber es ist eine wiederum neu errungene Klarheit, neu errungen gegenüber romantischer „Unverständlichkeit". Mit Absicht sei hier an das bekannte Wort des Romantikers Fr. Schlegel erinnert. Denn gerade die Bedeutung, die er dem Kunstverstande, dem Gemüt und Gefühl zur Kunstanschauung läuternden beimaß, tritt kaum ein anderes Mal so scharf in der Epoche selbst ins Licht, als in der Quartettkomposition Mendelssohns. Diese Läuterung führte wohl gerade im Streichquartett zum „selig Spielenden" im Schlegelschen Sinne, das wohl zur klassischen Leichtigkeit hinübergrüßt, das aber durch seine tiefe Verankerung im romantischen Gefühl dennoch letztlich von ihr getrennt bleiben muß.

Mendelssohns Konzertouvertüren und seine symphonische Musik gehören nach einer weitverbreiteten Ansicht, die jüngst wieder H. Botstiber[6]) bekräftigt hat, zur unzweifelhaften Programmusik, und doch hätte diese Anschauung sich schon durch die sehr bedächtig abwägenden Urteile Franz Liszts' und des späten Wagner zur Vorsicht mahnen lassen müssen. Der Ausgangspunkt der ganzen Frage der programmatischen Musik Mendelssohns, wie sie einstweilen

noch genannt sein möge, liegt in des Künstlers malerischer Begabung, in seinem Malerauge. Das Bildhafte gibt seinem Schaffen Anregung, die Natur wird ihm — wie er am 13. April 1831 von Neapel seiner Schwester Rebekka schreibt — zur Szene, die sich hinter der entstehenden Komposition öffnet. Aber er entnimmt ihr nicht das Einzelne, nicht solche Einzelheiten, die ihn zur nachahmenden Schilderung drängen, sondern er entnimmt ihr, wie etwa den beiden Gedichten: Meeresstille und Glückliche Fahrt Goethes für seine Ouvertüre nur ihre Stimmung. Wie greifbar, mit plastischer Schärfe sich ihm der Natureindruck formt, zeigen in großartiger Weise die ersten 21 Takte der Hebridenouvertüre, die er am 7. Aug. 1829 aus der Unmittelbarkeit des Erlebnisses heraus aufzeichnet. Er versieht diese Takte mit der viel, hier alles sagenden Beischrift, daß er verdeutlichen wolle, wie seltsam ihm auf den Hebriden zumute geworden sei[7]). Klarheit, mit dem Blicke des Zeichners erspähte Klarheit durchleuchtet jeden Natureinfall Mendelssohns, aber eine solche, die nicht zur realen Wirklichkeit hinunterschaut, die vielmehr zum Idealistischen hinaufblickt. Die großen Konzertouvertüren, — die zum Sommernachtstraum, zu Meeresstille und Glückliche Fahrt, zu den Hebriden, zur schönen Melusine, ferner die schottische und die italienische Sinfonie erscheinen als Naturmusiken in ihrer eigenartigen Verbindung von Wirklichkeitstreue, Entrücktheit und Erdenferne, wie die Erfüllung eines tiefsinnigen Wortes, das Wilhelm von Humboldt in einem Briefe vom 10. Juli 1818 ausgesprochen hat:

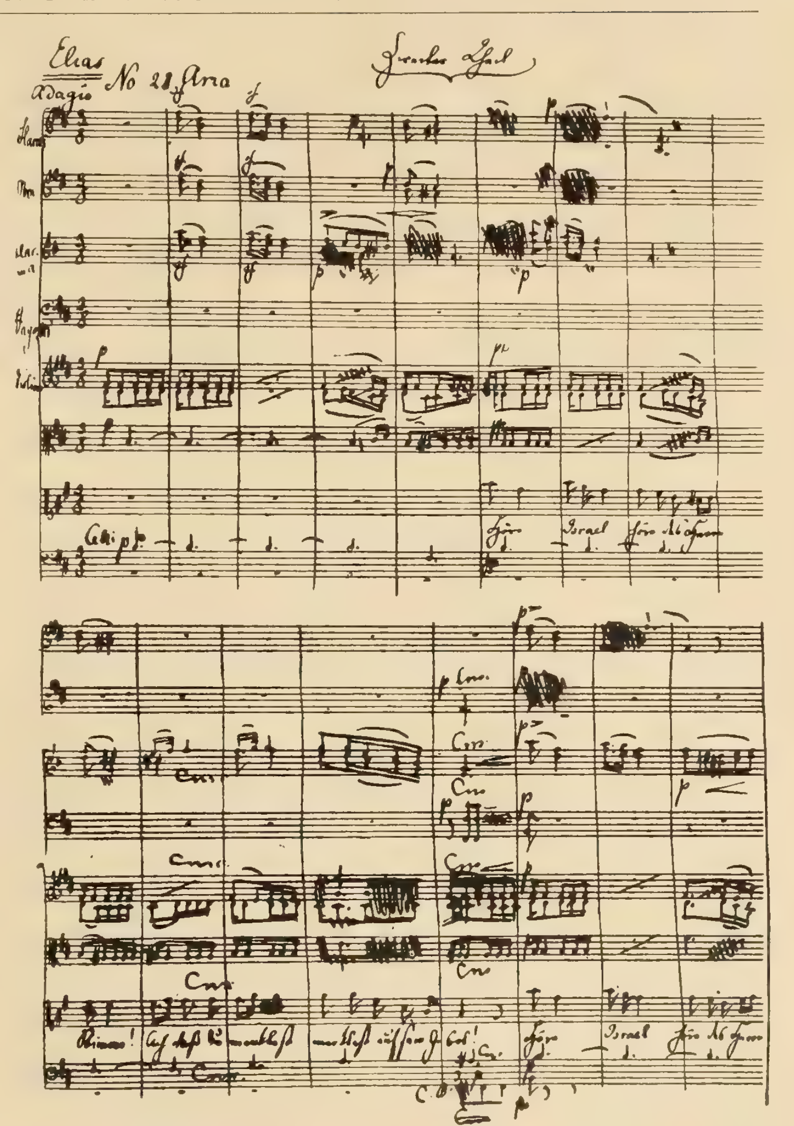
„Der Künstlersinn muß von diesem reinen Sinn für Gestalt und Eurythmie anfangen, sich durch die Natur bis zu dieser durcharbeiten und dann freilich, indem er der Natur immer treu bleibt, oder vielmehr ihr erst so recht treu wird, diesen Sinn wieder in seinem Werk ausdrücken."

Ganz klar aber wird Mendelssohns Stellung gegenüber der wirklichen Programmusik in seiner schottischen Symphonie, diesem eigentümlichen Parallelwerk auf der idealistischen Seite zur fantastischen Symphonie von Berlioz. Auch durch Mendelssohns Symphonie zieht sich ein Grundmotiv, die wahre idée fixe der am 30. Juni 1829 in der Kapelle des Stuartpalastes zu Edinburgh empfangenen Eindrücke. Diese Stimmung des Urerlebnisses: „Es ist alles zerbrochen, morsch und der heitere Himmel scheint herein!" schlägt sich von der Einleitung als dem Träger der Grundstimmung in allen Sätzen der Symphonie nieder. Nicht in den klotzigen, greifbaren motivischen Beziehungen der Berliozschen „Genialität in Fraktur", aber doch noch immer in den Wandlungen des thematischen Grundstoffes, der Substanz, für Auge und Geist klar zu erkennen. Schottische und fantastische Symphonie sind die scharf gezogenen Grenzlinien zwischen romantischer Ideenmusik und der Wirklichkeitsschilderung der echten Programmmusik. Die Standpunkte beider Musiker konnten einander angenähert werden, soweit es sich um die Ausdeutung einer wirklich vorhandenen Grundidee handelt. Sie trennen sich aber in der Art der Ausdeutung dieser Idee selbst. Die unbeugsame Strenge der Kunstprinzipien Mendelssohns, von der kein anderer als Berlioz selbst in dieser Wortbildung der Welt Kunde gegeben hat, äußert sich in Dingen der Programmusik in der schroffen Ablehnung der beschreibenden Kompositionsweise, für die der Künstler ganz allgemein seine ernsthaften Töne als ihm zu lieb erklärt hat (Brief an Frau Pereira vom Juli 1831[8]).

Mendelssohns weltliche Vokalwerke von der ersten Walpurgisnacht über die Schauspielmusiken zum Sommernachtstraum, zu Athalia, zu Antigone und zu Oedipus auf Kolonos bis zum Opernfragment „Loreley" wurzeln im Boden des Epischen. Gerade in seiner dramatischen Musik steckt eine Sehnsucht nach fernen Horizonten, das durstige Bedürfnis nach Höhenluft weit über den Alltagsboden, das Karl Spitteler das Kennzeichen der epischen Veranlagung genannt hat, und nicht ein mit festen Füßen auf der Erde wuchtendes Zupackendes des Drama-

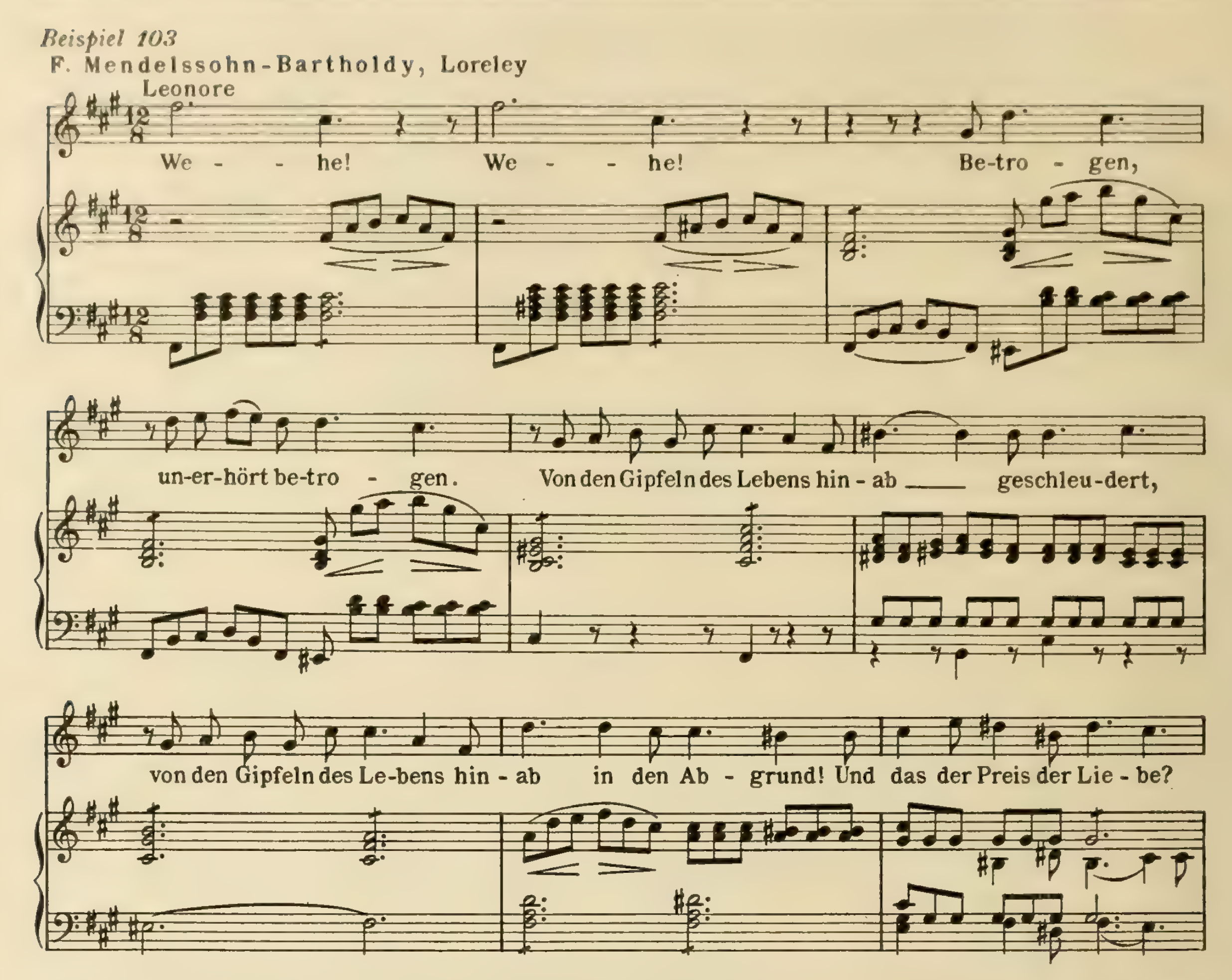
tikers. Gewiß stand Mendelssohn eine aus scharfer und guter Beobachtungsgabe stammende Charakterisierungskunst zu Gebote — wer möchte sie dem Schöpfer der Sommernachtstraummusik absprechen? — aber diese Kunst schraubt sich selbst auf eine andere Ebene, als die der reinen Dramatik.

Die Leonore des Loreley-Finales ist keine von dramatischen Leben umbrauste Gestalt. Der Mendelssohn innewohnende Abstraktionsdrang schafft etwa in der Klage des ,,Wehe, Wehe, betrogen" (Beisp. 103) das gänzlich undramatische Andante-Tempo. Er läßt die Leonore in einer Geste klagen, die weder äußerer noch innerer Aktion zugehörender innerer Zusammenbruch, noch die Rache auf dem Sprung ist. Diese Leonore lebt nicht im Augenblick eines Bühnengeschehens, sie steht in der erhabenen Dauerstellung der echten epischen Heldin.
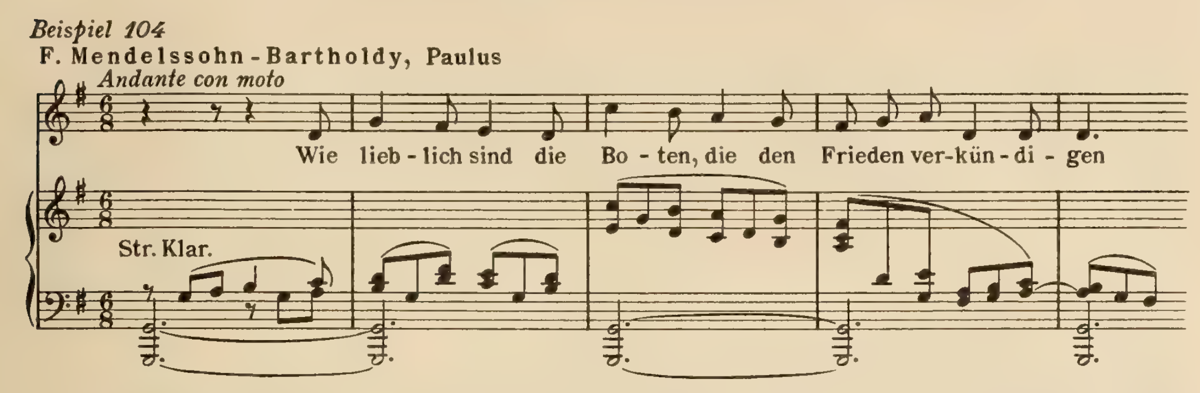


71. Eigenhändige Niederschrift von Mendelssohn-Bartholdy. Anfang vom 2. Teil des ,,Elias". Berlin, Staatsbibliothek.

Mendelssohns ewiges Suchen nach dem Drama zur Musik schlägt seine Wellen bis in die Sphäre der großen Oratorien. Denn dramatisch sollte nach Mendelssohns Ansicht auch der Aufriß seiner großen Oratorien Paulus und Elias sein. ,,Bei einem solchen Gegenstande wie Elias — schreibt er am 6. Dez. 1834 — eigentlich wie jeder aus dem alten Testamente, außer etwa dem Moses, muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint, — die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gotteswillen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testamente in jedem Kapitel steht, — und das Beschauliche, Rührende, nach dem Du verlangst, müßte eben alles durch den Mund und die Stimmung der handelnden Personen auf uns übergehen —"[9]. Scharf verwahrt er sich dagegen, daß das Oratorium im Stile einer ,,biblischen Walpurgisnacht" geschrieben werden könne. Solche Äußerungen zeigen den Künstler inmitten der Kämpfe um das neue Oratorium, dessen Bereich für die Epoche vom dramatischen bis zum symbolischen Oratorium reichte, und es gelang Mendelssohn, sich aus diesem Strudel der Kunstansichten auf festes



Land zu retten. Der naive Eklektizismus der Bernhard Klein, Fr. Schneider, der Spohr und Löwe ist überwunden. Der genaue Kenner Bachs und Händels treibt das romantische Oratorium vorwärts, — um in Mendelssohns eigener Sprache zu reden — in einer zum Alten oder Rechten zurückkehrenden Entwicklung. Die Romantik selbst mochte wohl durch den Mund Robert Schumanns jeden Vergleich des Paulus und des Elias mit Bachschen oder Händelschen Vorbildern ablehnen. Für unsere Augen liegen die Verbindungsfäden offen am Tage, wie wir andrerseits aber auch gerade die stilistische Eigenart der Mendelssohnschen Oratorien in dem Wiedererstehen der barocken Geistigkeit aus dem um- und neuformenden Erlebnis des Romantikers ersehen. Daran kann hier nur in Einzelheiten erinnert werden. Die Mendelssohn umgebenden Komponisten hatten sich eifrig um die Wiederbelebung des alten Pastorales in mehr oder minder gelungenen Nachahmungen bemüht, aber erst ihm gelingen Würfe, die die alte typische Form zum Aufblühen bringen, wie etwa in dem Chor: „Wie lieblich sind die Boten" (Beisp. 104) aus Paulus. Auch da, wo etwa in der Instrumentation der Oratorien nicht die Differenziertheit des modernen Partiturbildes sich findet, sondern die klangliche Gebundenheit des Barockorchesters (Arie: Jerusalem, Jerusalem aus Paulus) weiß Mendelssohn durch die Art der Klangmischungen, oder durch sonstige feine Züge einen leicht altertümlichen Anstrich ohne jede Absicht der Kopie zu geben.

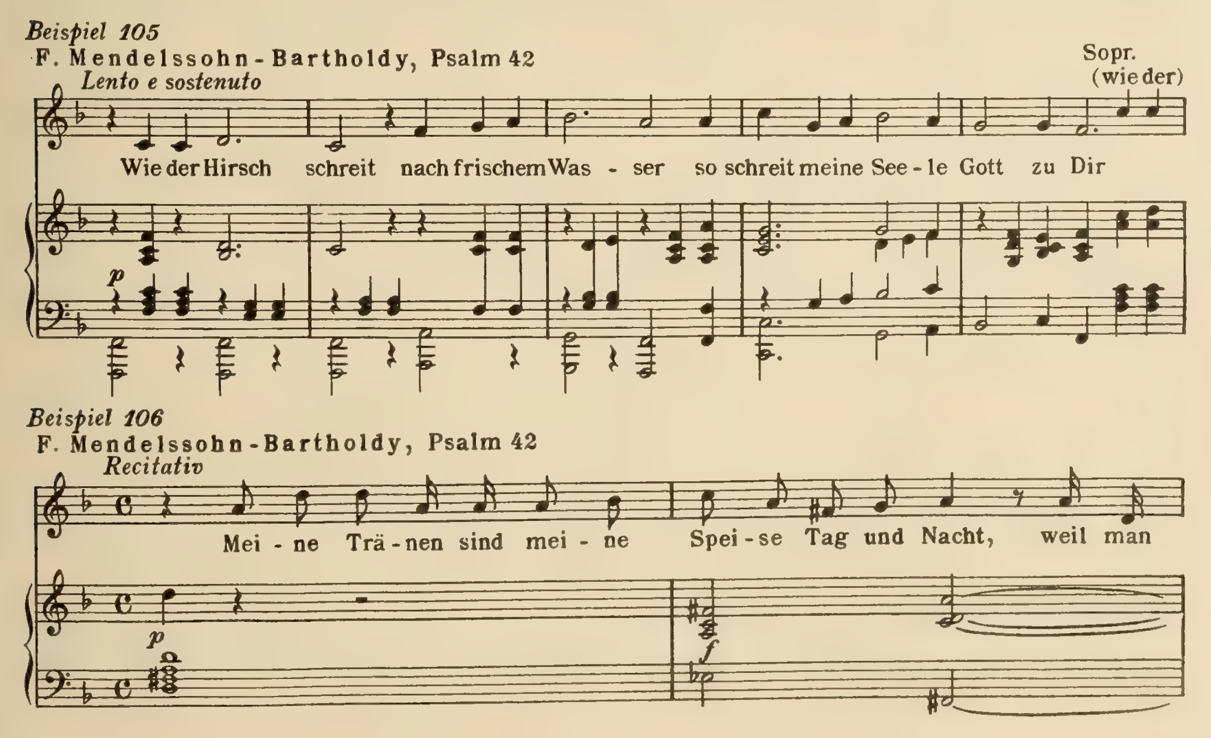
Beispiel 104
F. Mendelssohn-Bartholdy, Paulus
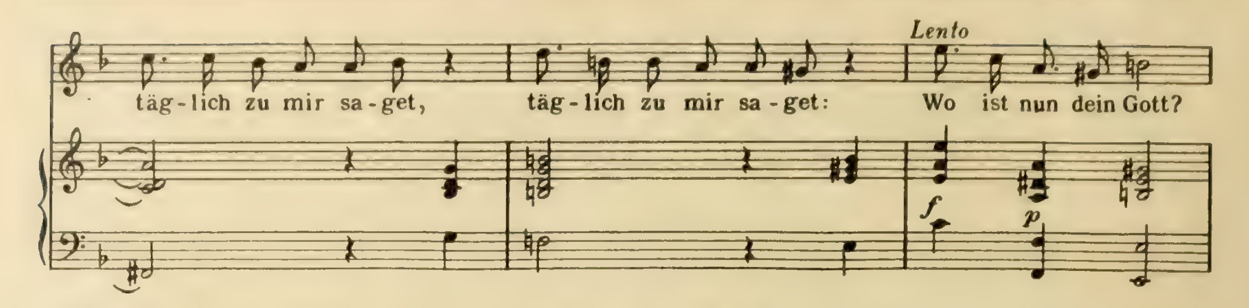


Von Mendelssohns Kirchenkompositionen ist Gleiches nicht zu sagen. Ihr Hauptstück, die Psalmen, mögen noch geschlossener, stileinheitlicher sein als die Oratorien. Zu Bach und Händel gesellen sich noch die italienischen Renaissancemusiker und die Belcantisten als Anreger für den unermüdlich die Schätze der alten Kirchenmusik aufstöbernden Komponisten. Auch in diesen Musikgattungen und gerade in ihnen ist Mendelssohn über den Verdacht der Kopie der alten Kunst erhaben. Kaum ein zweites Mal in der Epoche ist so aus ihrem Geiste heraus geschaffen worden, so daß jede einzelne Note der Psalmen von ihm erfüllt und durchbebt erscheint (Beisp. 105 u. 106). Denkt man an das Wort von dem Weiterarbeiten an dem, was ihm die alten großen Meister überlassen hätten, das der junge Komponist in der Zeit der Arbeit am 115. Psalm an seinen Lehrer Zelter schrieb, verbindet man es mit den auf die Erneuerung der Kirchenmusik aus dem Geiste der alten Kunst gerichteten Ideen Wakenroders, E. T. A. Hoffmanns und Thibauts, so sieht man die Ströme romantischen Kunstwollens und Könnens zusammenfließen. Das Entstehende — Mendelssohns Kirchenmusik — aber ist eine Kunst, bei

Beispiel 105
F. Mendelssohn-Bartholdy, Psalm 42

Beispiel 106
F. Mendelssohn-Bartholdy, Psalm 42







72. Mendelssohns Arbeitszimmer in Leipzig, seine Gattin Cécile geb. Jeanrenaud und seine Kinder Karl und Marie. Aquarell von Felix selbst.

der die Subjektivität der romantischen Persönlichkeit nur wie durch Schleier, die aus den gekennzeichneten höheren Sachabsichten gewoben sind, erkennbar bleibt.

Die heutige Zeit wird Mendelssohn nicht mehr — wie es W. H. Riehl in seinen Musikalischen Charakterköpfen getan hat — als soziale Künstlerpersönlichkeit mit Bach vergleichen, aber sie wird in des Künstlers kulturpolitischem Wirken Geist von ihrem Geiste verspüren. Er äußert sich in des Musikers einstimmiger Lyrik und in seinem Chorlied, der ersten Massenlyrik, wie man sie mit A. Reißmann nennen kann, wie in Mendelssohns weltumspannender Dirigententätigkeit, und nicht zuletzt auch in seiner Mitgründung des ersten staatlichen deutschen Konservatoriums in Leipzig im Jahre 1843.

Mendelssohn wäre nicht Romantiker, wenn man sein Schaffen und seine Wesensart auf eine Formel bringen könnte, wenn auch nicht sein Genie Dualität wäre. In Verkennung dieser Tatsache ist er oft einseitig als Klassizist oder als Nur-Romantiker bezeichnet worden. Sein menschlicher und schöpferischer Grundwille zerbricht nicht, wie der mancher Frühromantiker durch das Gegeneinanderarbeiten seiner beiden Grundkräfte. Er wird und erscheint im Werke nur gespalten. Mendelssohn ist zu klug, zu bewußt, um sich im Ringen der beiden Gewalten seiner Seele erschöpfen und ausschöpfen zu lassen, wie es in dem romantisch-klassizistischen Teile seines Werkes Berlioz begegnet ist. In den Briefen aus Italien stehen wir vor dem klassischen Urerlebnis Mendelssohns, von dem Ruhe, Klarheit und Milde bis an das Ende seines Schaffens ausströmen. Kein Zweifel weiterhin, daß ein Hauptträger der Mendelssohnschen Klarheit, des Prinzips der Formenstrenge vom Einfall bis zur ausgebauten Architektur der Form die zeichnerische und malerische Begabung des Künstlers gewesen ist. Sie gerade hat, was sehr beachtsam ist, die stärksten Antriebe bei der Begegnung mit französischen und deutschen Klassizisten in Rom erhalten. Und diese Jugendeindrücke hat Mendelssohn niemals ganz abgestoßen. So erscheint dem Maler in ihm gelegentlich die Romantik als Feind der

inneren Lebenswahrheit der Darstellung. Der Musiker aber setzt sich gegen die Übertreibungen der ,,neufranzösischen Verzweifelungssucht und Leidenschaftsucherei" zur Wehr, wodurch nach seiner Ansicht Takt, Ruhe und das recht Musikalische Schaden leidet[10]). Dieser Erkenntnis, die einem Teilbezirk seiner Geistigkeit entspringt, antwortet dem gleichen Munde, der gleichen Seele entströmend das Bekenntnis zu allen Urkräften romantischen Fühlens wie dieses:

,,Aber es gibt kein Zuviel des Empfindens, und was man so nennt ist eher ein Zuwenig. All das Schweben und Schaukeln der Empfindung, was die Leute so gern bei Musik haben, ist kein Zuviel, denn wer empfindet, der soll soviel empfinden, als er nur immer kann, und dann womöglich noch mehr. Wenn er dran stirbt, so ist's nicht in Sünden, denn es gibt eben nichts Gewisses, als Empfundenes oder Geglaubtes, oder was Du für ein Wort dafür brauchen willst. Auch blüht sich eine Pflanze nicht krank, außer wenn man sie treibt und übertreibt, und die Krankheit ist keine rechte Blüte mehr, wie Empfindelei keine Empfindung"[11]).

Nochmals sei betont, daß sich in solchen gegensätzlichen Äußerungen die Grundkräfte der Mendelsohnschen Individualität offenbaren. Nicht ihr beständiger Widerstreit schafft diese Individualität, sondern ihr schlichtes Nebeneinanderhergehen, nicht ein Kampf, wie ihn die E. T. A. Hoffmann, Schumann, Berlioz im Inneren ausfechten mußten. Dieser Verzicht — es ist einer — auf ein dem Romantiker sonst Notwendiges, ist nicht nur ein einseitig Negatives, er ist auch zugleich positives Wesensmerkmal etwa im Sinne jenes Sentimentalen, wie es Hermann von Waltershausen[12]) im Wesen und Werke des Komponisten erfaßt. Nicht mit der anrennenden Wucht eines jungen Schumann, sondern mit der stillen Geste des nur fleißigen Musikers will Mendelssohn sein Werk als Gegengewicht gegen die Epigonenmusik der Reißiger und Genossen einerseits, gegen die von Hektor Berlioz auf der anderen Seite erschaffen. Und gerade in diesem Erkennen seiner künstlerischen Lage, in dem vielleicht allzu scharfenVerstehen seiner geschichtlichen Mittelstellung liegt zugleich Stärke und Schwäche von Mendelssohns Künstlertum. In seinen starken Kompositionen, etwa im Violinkonzert, wird man traditionelle Formen und neue Seelenzustände nicht in dem Sinne jener schablonenmäßigen Trennung scheiden mögen, wie sie die Lisztsche Epoche bei den Werken der ihr vorhergehenden vornahm, und Mendelssohn hat nicht den auf das Verschmelzen diametral auseinandergehaltener Ideen, Anschauungen, Richtungen und Formen gerichteten harmonischen Traum schöner Seelen geträumt, von der mit einer ganz leichten Ironie, wenn auch nicht mit direkter Anspielung auf Mendelssohn selbst Franz Liszt gesprochen hat[13]). Das Kernproblem von Mendelssohns Schaffen aber wird vielleicht am tiefsten und im letzten von Goethes über Fausts Traum von der Leda gesprochenem Wort von einer Art von Ausgleichung von Klassischem und Romantischem getroffen.

LITERATUR.

[1]) F. Mendelssohn-Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1830—1847. Leipzig, 1870, 323. — [2]) E. Schünemann, Mendelssohns Jugendopern, ZfM, 5. Jahrg., H. 9/10. — [3]) H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 259. — [4]) Vgl. besonders W. Kahl, Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte, ZfM., 3. Jahrg., 8. H. [5]) Über die Klavierkonzerte vgl. Hans Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, S. 275ff. — [6]) H. Botstiber, Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen. Leipzig, 1913, 179. — [7]) S. Hensel, Die Familie Mendelssohn, I., 264. — [8]) F. Mendelssohn-Bartholdy, Briefe, S. 150/151. — [9]) Briefe, S. 386. — [10]) Briefe, S. 296. — [11]) Briefe, S. 271/72. — [12]) H. von Waltershausen, Vorwort zu Mendelssohns Liedern ohne Worte. München, 1920. — [13]) Fr. Liszt. Ges. Schr., IV, 174.
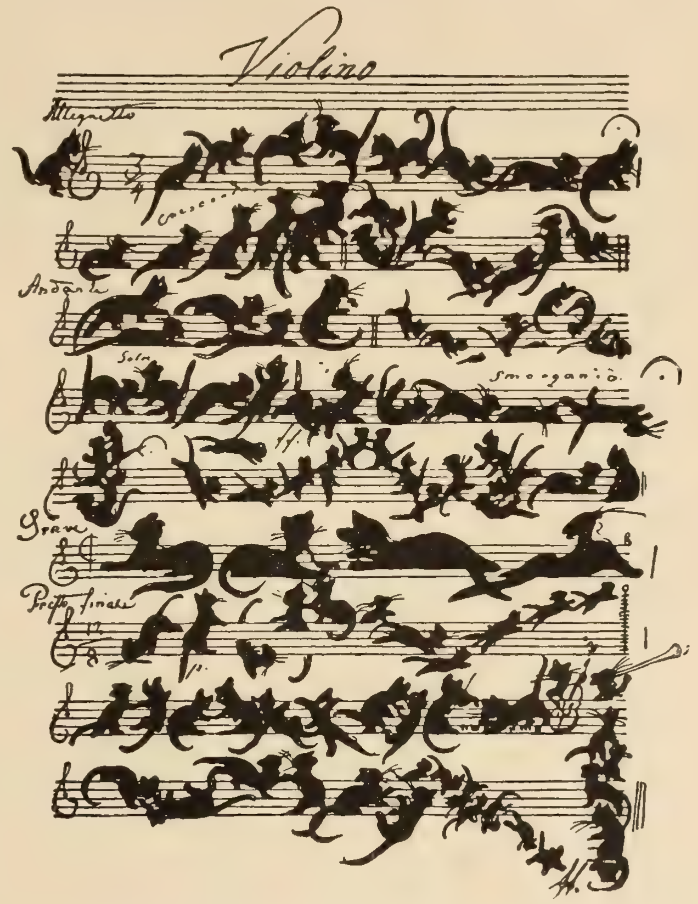


73. Szenenbild von der Leipziger Aufführung der Schumannschen Genoveva.
Illustr. Leipz. Zeitung 1849.

ROBERT SCHUMANN.

Schumanns Doppelgängergestalten Florestan und Eusebius, Masken der Persönlichkeit aus dem Gesichtswinkel der Individualität, werden, von höherer geschichtlicher Warte erschaut, zu symbolischen Erscheinungen dieser geschichtlichen Situation selbst. Gehörte doch Schumann zu den Hunderten, die nach seiner Versicherung bereitstanden, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob, den Kampf gegen das Kunstphilistertum auf der ganzen Linie aufzunehmen. Er nahm ihn auf, glühend, leidenschaftlich, als Schaffender, als ästhetischer Schriftsteller, als Leiter der im Jahre 1834 gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik". Aber er nimmt ihn auf als ein Kämpfer auf idealistischem Schlachtfelde, als ein von den Mächten, denen sich das Junge Deutschland oder sein Zunftgenosse Berlioz hingab, kaum berührter Geist.

Die kämpferische Aktion seiner kritischen Schriften ist Reinigung, Geschmacksläuterung, Verbannung des muffigen Dunstes der biedermeierlichen „Stübchenmusik". Aber die Kraft der draufgängerischen Aktivität nimmt in dem Maße ab, als Schumann sich mehr und mehr in die stillen Winkel seiner lyrischen Natur, als die er sich selbst bezeichnete, zurückzog. Dieser Innenschauplatz jedoch bedeutet noch eine Welt, er wird Mikrokosmos der sich erfüllenden Romantik.

Schumanns künstlerische Innenwelt ist durchflochten von allen großen romantischen Leitsätzen, angefangen von der gewollten, gegen die klassische Klarheit gewollten Unverständlichkeit der beginnenden literarischen Romantik — Schumanns: ,,Ich möchte nicht einmal, daß mich alle Menschen verstünden" — bis zu der mit Schlegelscher Schroffheit hervorgestoßenen Verkündigung des Herrscherrechtes des Poetischen in aller Kunstbetätigung. Übertreibungen, wie die, daß er als Künstler nur gelten lasse, wer Shakespeare und Jean Paul verstehe, oder das Bekenntnis, von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt zu haben als von seinem Musiklehrer, sind Spiegelungen dieser romantischen Situation in Schumanns phantastischem Geiste.

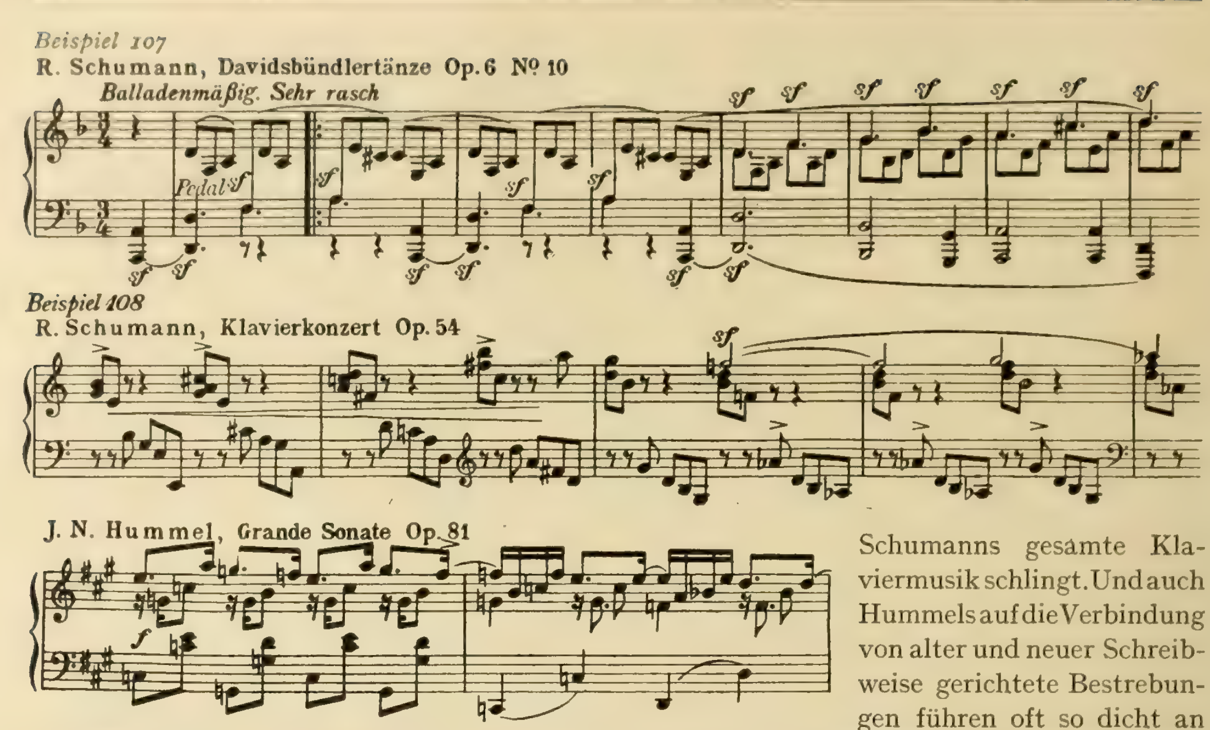


74. Zukunftsmusik von Moritz von Schwind.
Die H. Joachim gewidmete Zeichnung bezieht sich auf den von Klara und Robert Schumann gegründeten ,,Orden der schwarzen Katze".
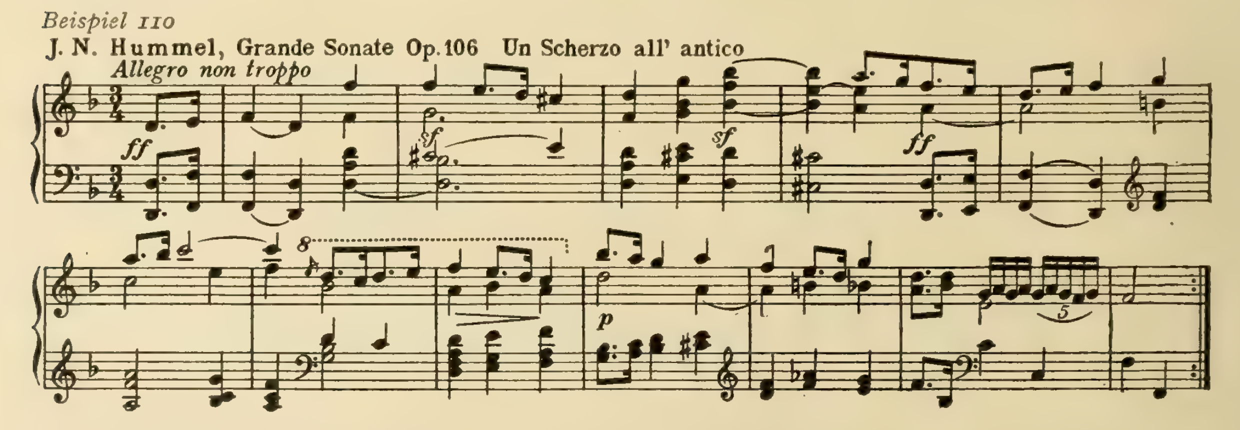
In dem gleichen Maße Schumann als geistige Persönlichkeit romantischem Denken und Fühlen verbunden ist und bleibt[1]), ist er als Schaffender von Anfang an bestrebt, seine Originalität jeglicher Umklammerung zu entziehen. ,,Mein Weg ist ein ziemlich einsamer, ich weiß es," schreibt er am 8. Februar 1838 an S. de Sire, ,,auf dem kein Hurrah einer großen Menge zur Arbeit erfreuet, auf dem mich nur meine großen Vorbilder Bach und Beethoven aus der Ferne anblicken und es an Trostesworten, an stärkender Gabe nicht fehlen lassen[2])."

Bach ist für sein bis zum op. 23 ausschließlich klavieristisches Schaffen der Ausgangspunkt durch das auf ihn zurückgehende ,,Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische", wie durch sein ,,Wunderbares in der Verflechtung der Töne". Das letztgenannte formale Element Bachs wird geradezu ein Hauptkennzeichen von Schumanns Linienbewegung, in der sich zumeist eine der Bachschen nahe verwandte latente Mehrstimmigkeit birgt. Typisch ist in diesem Sinne der Beginn des 10. Davidbündlertanzes, in dem neben der realen Stimmführung f—a noch eine scheinpolyphone Linie d—e—cis—d enthalten ist, die nach ihrer Wiederholung in reale Weiterführung übergeht. (Beisp. 107; vgl. auch den gleichen Fall im Klavierkonzert op. 54. Beisp. 108.)

Schumanns polyrhythmische Bildungen — ein weiteres besonderes Kennzeichen seines Klavierstiles — haben ihr Vorbild zumeist in Bach und Beethoven, aber auch in dem von Schumann als einer der am weitesten wirkenden Klaviermeister verehrten J. N. Hummel. Gerade Hummel hat eine Form der komplementären Rhythmik mit punktiertem Rhythmus in der Oberstimme ausgebildet (Beisp. 109), die sich wie ein rhythmischer Lebensfaden durch



Schumanns gesamte Klaviermusik schlingt. Und auch Hummels auf die Verbindung von alter und neuer Schreibweise gerichtete Bestrebungen führen oft so dicht an das von Schumann Weitergeführte heran, daß man sie — insbesondere bei Schumanns ausgesprochener Vorliebe für seinen Vorgänger — als fundamentale Bausteine des klavieristischen Gesamtwerkes nicht unbeachtet lassen kann (vgl. Hummels: Un Scherzo all antico aus op. 106. Beisp. 110).

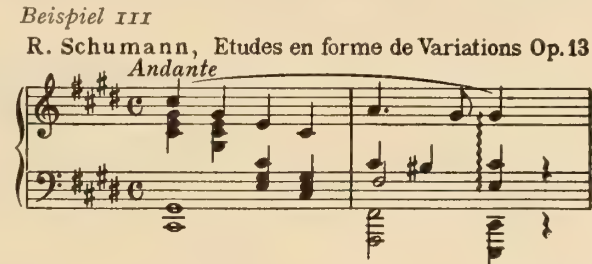


In den Lebensmittelpunkt von Schumanns Klavierstil leitet sein 1835 gesprochenes Wort: „Je älter ich werde, je mehr sehe ich, wie das Klavier namentlich in drei Dingen wesentlich und eigentümlich sich ausspricht, durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field) oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Klasse trifft man die Engrosspieler, in der anderen die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Komponisten wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt[3])." Schumanns Klaviermusik, die selbst aus dem genauen Studium

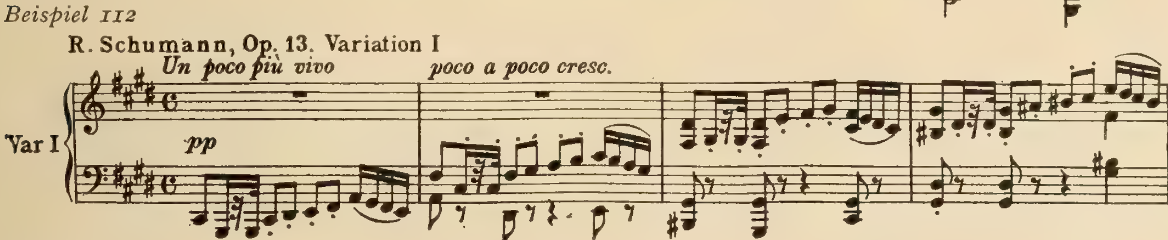
der drei Hauptströmungen der modernen klavieristischen Tonkunst geboren ist, kann wohl als ihre ideelle Vereinigung gelten, während in Wirklichkeit – seine Fingerlähmung gibt den äußeren Anstoß dazu – das virtuose Element von dem poetischen in den Hintergrund gedrängt wird.

Die poetisierende Absicht wird schon in den Frühwerken die Pfadfinderin auf neuen Wegen. In den Variationen op. 1 über den Namen Abegg, dem Carnaval op. 9 über den Noten-Namen ASCH (Wohnort von Schumanns Freundin Ernestine Fricken) führt ihn diese Absicht, wenn auch zunächst in einer Art von spielerischer Mystifikation auf die Spur einer ihm gänzlich eigenen Variations- und Umbildungstechnik. Sie sucht alsbald schon nicht mehr die außermusikalischen Hintergründe in der Umbildung, sondern strebt das in der Neuformung festzuhalten, was man den Sinn des umgeformten Themas nennen kann, eine ganz ins Geistige hinein fallende von der graphischen Gestaltähnlichkeit gelöste Beziehung. Die zwölf symphonischen Etüden von 1834 bedeuten das Triumphlied dieser Technik, von der hier der Anfang der ersten Variation Zeuge sein soll (Beisp. 111 und 112), die ganz auf die Umgestaltung der ersten Motivphrase des Themas gestellt ist, deren einzelne Noten man – wie im Carnaval – in der Umformung wiederzuerkennen vermag.

Beispiel 111



Beispiel 112



Die Bedeutung dieser neu errungenen Technik, die hier das auf romantische Stufe erhebt, was Beethoven auf klassischer erreicht hatte, liegt in der Umgestaltung einer geistig-formalen Einheit und Ganzheit, in der das Einzelne seine Daseinsbedeutung aufgibt in eine neue Einheitsform. „Poetische Ganzheit" ist das von Schumann selbst ausgegebene Losungswort dieser neuen Einheitskunst. Poetische Ganzheit, die die Formbegrenzung des Tonwerkes nicht aufhebt, sie aber in den Variationenwerken und in den Sammlungen der kleinen Klavierstücke häufig großen Verschiebungen aussetzt. Ein Hauptmittel zur Erringung dieser Ganzheitform ist auch hier – so in den Novelletten op. 21, den Drei Romanzen op. 28, den Vier Klavierstücken op. 32, den Drei Phantasiestücken op. 111, den Gesängen in der Frühe op. 133 – die Technik der phantasiemäßigen Umbildung[3]).
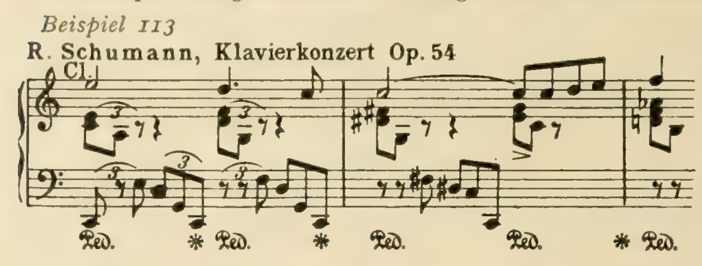
Wirkliche Programmusik hat Schumann in seinen poetischen Klavierstücken nicht geschrieben. Ihre in den Überschriften sich bergende Deutung und dichterische Auslegung entstand, wie Schumann die Lage klarstellt, „natürlich erst nach der Komposition". Und wenn er einer falschen Auslegung seiner Absichten gegenüber auftrumpft: „Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es!" so kommt hier nur besonders drastisch seine immer wieder betonte Ansicht über die Grundeigenschaft der Musik zum Ausdruck, die für ihn „immer an sich genug und sprechend ist".

Hinter den neuen Formen seiner großen Klavierkompositionen – besonders der Sonate op. 11 und auch, wenn auch nicht in gleich ausgeprägter Weise, in der zweiten Sonate op. 22 –
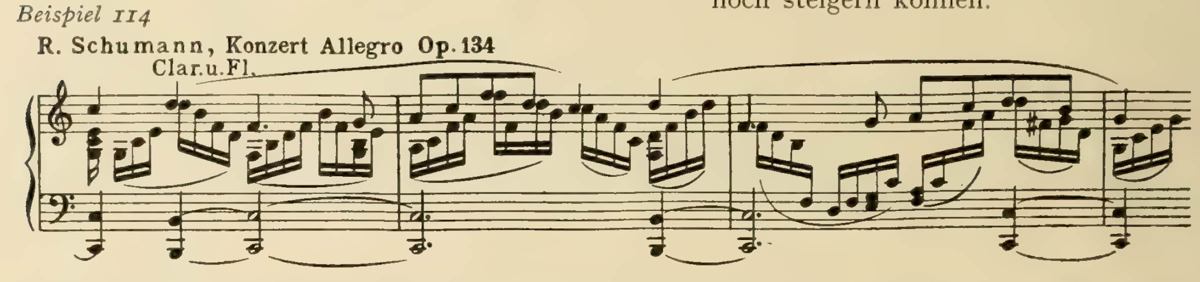
steckt letztlich wiederum nichts anderes als die in Gegensatz zur klassisch-architekturalen Form gestellte Idee der poetischen Ganzheit. In der fis-moll-Sonate schichtet die Introduzione das Material für das ganze Werk. Alle Sätze sind mit ihr durch Haupt- oder Nebengedanken verbunden. So, daß die Komposition, in der die klassischen Proportionen des Hauptsatzes sich stark verschieben, geradezu das Ansehen einer Phantasiesonate annimmt.

Auch in Schumanns größtem Klavierwerk, in dem Konzert Op. 54, wandeln sich die Linien des Konzertformgefüges zu „seiner" Sonatenform um, in der es — er stellte ihre Eigenschaften einmal theoretisch an der Konzertform Sterndale Benetts fest — besonders auf die Verknüpfung des Thematischen, auf die innige Verwandtschaft des gesamten Materials zur Grundempfindung ankommt. Dinge, wie die wunderbare Verwebung des Klaviers mit dem Orchester zu einer ihm allein zugehörigen romantischen Klangdichtigkeit (Beisp. 113) hat er später — wie in dem Brahms gewidmeten Konzert-Allegro mit Introduktion op. 134 von 1853 — wohl kopieren (Beisp. 114), nicht aber in ihrer individuellen Stilbedeutung noch steigern können.

Beispiel 113
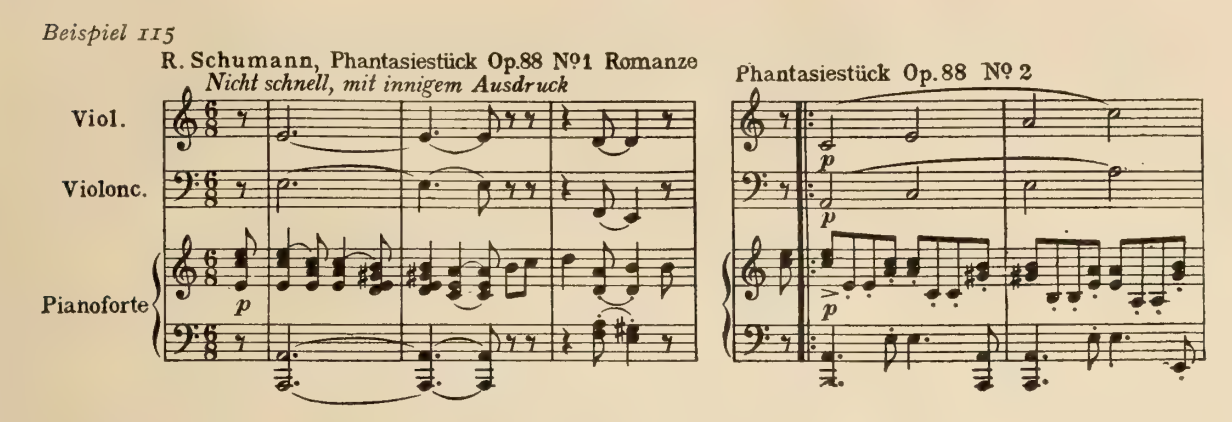


Beispiel 114



Die Sphäre seines Klavierstiles, in die durch die strengen Kompositionen des Jahres 1845 — darunter Studien und Skizzen für den Pedalflügel op. 56 und 58, Vier Fugen op. 72 — eine besonders ernste Note hineingetragen wurde, hat durch die ersten 23 Werke und das a-moll-Konzert ihre feste Begrenzung, die spätere Kompositionen, wie die Bilder aus dem Osten op. 66, das Album für die Jugend op. 68, die Waldszenen op. 82, die zwölf vierhändigen Stücke op. 85 wohl zu befestigen, nicht aber mehr zu erweitern vermochten.

Das Band, das Klavier- und Kammermusik Schumanns am innigsten verbindet, ist des Künstlers Wille zu einer nicht an Norm und Schema gebundenen Einheit. In dem seiner Gattin Clara gewidmeten Klavierquintett op. 44 erreicht er sie durch ein eigenartiges Auswiegen von äußerer-formaler und innerer-geistiger Verbindung. Die erstere wird durch das abschließende Fugato des Finale hergestellt, in das Schumann das Hauptthema des ersten Satzes in doppelten Werten übernimmt, das er durch das Thema des Finales kontrapunktiert. Es ist eine formale und geistige Verklammerung — die Bekrönung des Finale enthüllt so erst die höchste letzte geistige Bedeutung des lapidaren Anfangsthemas — in der die beiden Mittelsätze — in modo d'un Marcia und Scherzo — einen durch das Bindungsmittel des gestischen Ausdrucks zusammengeschlossenen Einheitsblock bilden. Werke, wie das Klavierquartett op. 47, das Klaviertrio op. 63 sind in einzelnen Sätzen, die Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 88 in allen miteinander verknüpft (Beisp. 115 und 116). — Auch auf dem Gebiete der Kammermusik wird die Einheitsidee der klassischen zyklischen Komposition aus dem

Beispiel 115
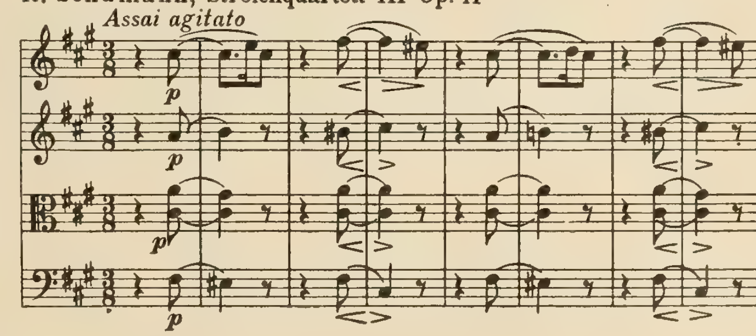


Sonatensatz in eine andere Dimension gerückt. Sehr klar ist das im Quintett zu erkennen, in dem das Hauptthema des Allegro brillante durch die von Schumann gewählte Modulationsordnung: Tonika — Dominante — Variante — Wechseldominante — 2. Thema (Dominante), geradezu auf das Nebengeleis der Unterdominantbedeutung gerückt wird, und der Schwerpunkt des Satzes sich ganz zur harmonischen Region des zweiten Themas hin verschiebt. Romantische Freizügigkeit gegenüber der scharfen tonartlichen Grenzregulierung der klassischen Sonatenform.

Im Geistigen ist Schumanns Kammermusik ein Weiterschwingen des klavieristischen Denkens und der klavieristischen Stoßkraft, die die mitgestaltenden Instrumente (Streicher, Bläser) gleichsam in ihre Sphäre hineinzieht, und sie — freilich ohne jede Gewaltsamkeit — zwingt, sich ihr anzupassen. Gerade dieser im allerletzten fast stets spürbare Hauch eines ideell vom Klaviermäßigen her Empfundenen und Erfundenen, aber ohne den schlimmen Niederschlag instrumentaler Vergewaltigung, gehört zu dem Persönlichsten von Schumanns Stil. Eine der wenigen Ausnahmen bilden hier die im Kammermusikjahre 1842 in einem Zuge hingeschriebenen Streichquartette, in denen der Meister sich ersichtlich von allen klaviermäßigen Bindungen löst. Man fühlt Schumanns befreites Aufatmen im Bereiche neuer klanglicher Möglichkeiten, wie sie sich ihm beispielsweise im „Assai agitato“ des dritten Quartettes eröffnen, so in den Klangschwellungen der vorbereiteten Vorhaltsbildungen (Beisp. 117), rhythmischen Lieblingswendungen Schumanns, denen das Klavier stets sein unerbittliches Abschwellen des Tones entgegensetzte.

Beispiel 117





Wenn bei der Besprechung von Schumanns symphonischem Schaffen sein Biograph J. W. vom Wasielewski die seitdem immer wieder nachgesprochene Feststellung macht, daß Schumann nicht in dem Grade jenes primäre Gefühl für das wohllautende Tonelement besessen habe, das dem Musiker sozusagen als spezifische Eigenschaft gehört, und daß deshalb die Klangfarbe seiner Instrumentation nicht überall durchaus schön sei, so hat die hier berührte Tat-

sache ihren Sitz in der auf die langjährige, ausschließliche Befassung mit der Klaviermusik zurückgehende Gebundenheit der Schumannschen Klangvorstellung. Und diese hat gerade in den Symphonien ihre deutlich sichtbaren Spuren hinterlassen. Der Symphoniker Schumann ist aus diesem Grunde zwar durchaus nicht etwa ein schlechter Instrumentator, nur einer, der in der Wahl seiner instrumentalen Farben stets besonderen in seiner Individualität liegenden Gesetzen folgt, anders als etwa Mozart oder Schubert, die als Erfinder und Gestalter stets auch vom Geiste des Instrumentes mit beeindruckt sich zeigten. Besonders in der dritten und vierten Symphonie, die als im Jahr 1841 geschriebene und nur 1851 umgearbeitete zeitlich die zweite ist, treten diese hintergründlichen Bindungen scharf hervor. So ist die Einleitung der d-moll-Symphonie eine echte Spiegelung des vollgriffigen Klaviersatzes Schumanns, seines Engrosspieles. Das Werk selbst führt als pausenlos geschriebene Komposition das zu Ende, was in der ersten Symphonie als echte durch verbindende Fäden erzielte Schumannsche „poetische Ganzheit" sich gibt. Der Komponist selbst ist ihr Ausdeuter geworden, der in einem Briefe an Wilhelm Taubert schreibt[5]):

„Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen; die hatte ich hauptsächlich dabei, als ich sie schrieb im Februar 1841. Gleich den ersten Trompeteneinsatz, möcht' ich, daß er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende der Einleitung könnte ich das hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt, und im Allegro, wie nach und nach alles zusammenkommt, was zum Frühling etwa gehört. Doch das sind Phantasien, die mir nach Vollendung der Arbeit ankamen; nur vom letzten Satz will ich Ihnen sagen, daß ich mir Frühlingsabschied darunter denken möchte, daß ich ihn darum nicht zu frivol genommen wünschte."

In den Gedanken und in ihrer instrumentalen Einkleidung ist das Werk des vollsten Lebensfrühlings eine der — im Gegensatz zur sonstigen Gebundenheit — aufgelockertsten, klarsten und durchsichtigsten Partituren Schumanns, deren Scherzo in dem wundervollen motivischen Sichzuwerfen in geradezu Schubertscher Farbenpracht aufglüht (Beisp. 118).

Wie die erste, so scheint auch die dritte im Jahre 1851 in Düsseldorf geschriebene Symphonie, die nach des Meisters Aussage ein Stück Leben am Rhein widerspiegeln sollte, in deren Finale die bei der Inthronisation des Erzbischofs von Geißel gewonnenen Eindrücke nachhallen, zur Programmusik hinüberzugrüßen. In Wirklichkeit handelt es sich aber wiederum um jenes Musizieren, dem das für die erste Symphonie Schumanns ausdrücklich ausgesprochene Motto beigegeben sein könnte: „Schildern, malen wollte ich nicht".

Bis zum Jahre 1839 hatte Schumann die Vokalmusik, die er bis dahin nie für eine große Kunst gehalten hatte, unter die Instrumentalmusik gesetzt. Nun aber beginnt der Boden der solange gefestigten Klaviermusik plötzlich zu schwanken und der Aufschrei: „Das Klavier möchte ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken" bricht aus seiner Seele. Und mit echt Schumannscher Schroffheit folgt in Kürze der Umschwung, den er am 19. Februar 1840 Dr. Keferstein mit den Worten kündet: „Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältnis zur Instrumentalkomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich an der Arbeit sitze." Mit Glut reißt er das Dichterwort an sich, vertont in dem einen Jahre nicht weniger als 138 Lieder, mehr als die Hälfte seines lyrischen Gesamtertrages, darunter: Liederkreis nach Heine op. 24, Myrthen op. 25, Liederkreis nach Kerner op. 35, Rückerts Liebesfrühling op. 37, Liederkreis nach Eichendorff op. 39, Chamissos Frauenliebe und Leben op. 42, Heines Dichterliebe op. 48.
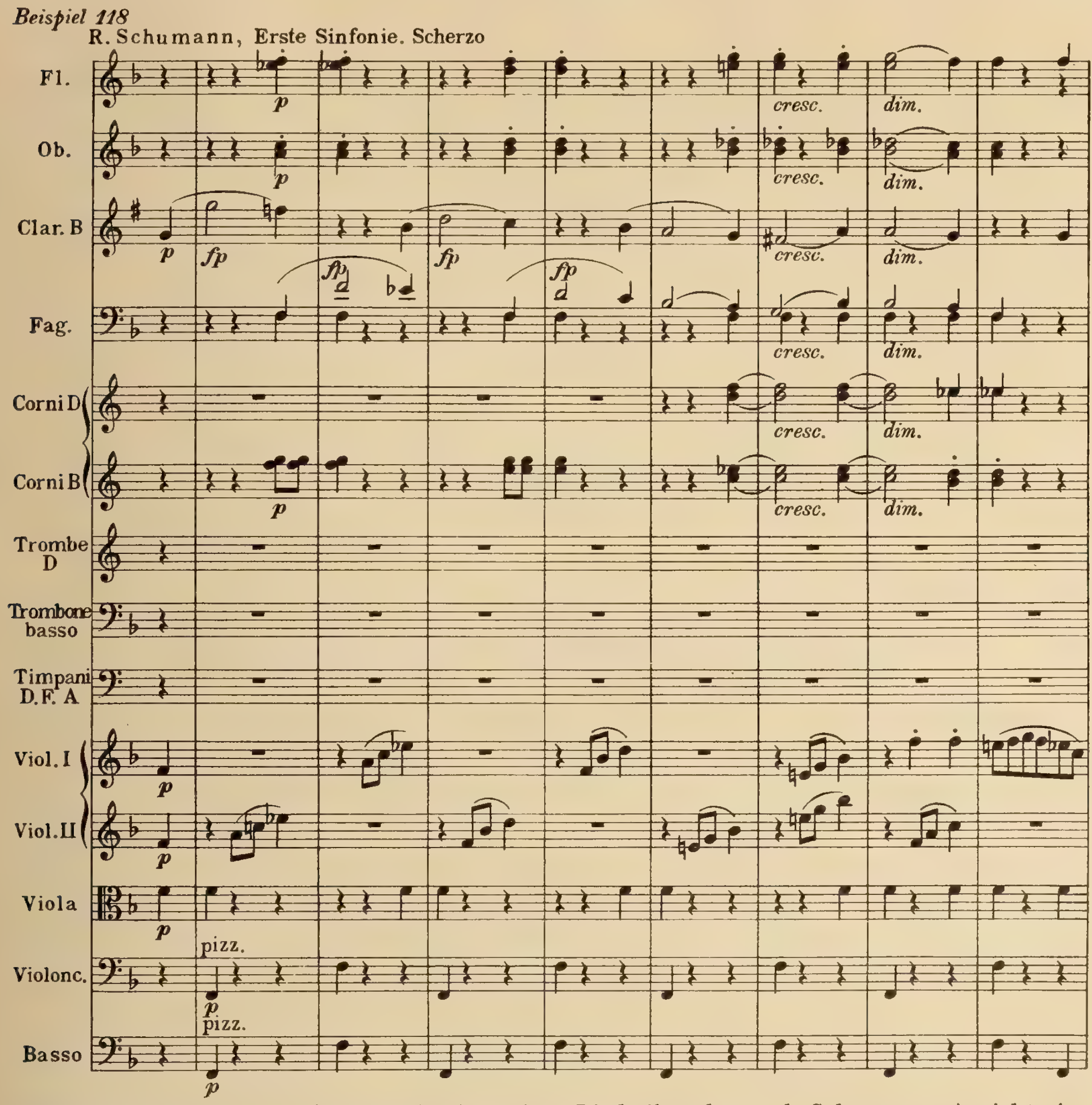
Schon die Wahl seiner Texte beweist, daß Schumann seine Grunderforderung an das Lied seiner Epoche, daß in ihm der neue Dichtergeist sich spiegeln müsse, in die Tat umzusetzen sich bestrebte. Verbunden mit den Fortschritten der klaviermäßigen Technik und des klavier-



Robert Schumann.
Lithographie von Joseph Kriehuber.



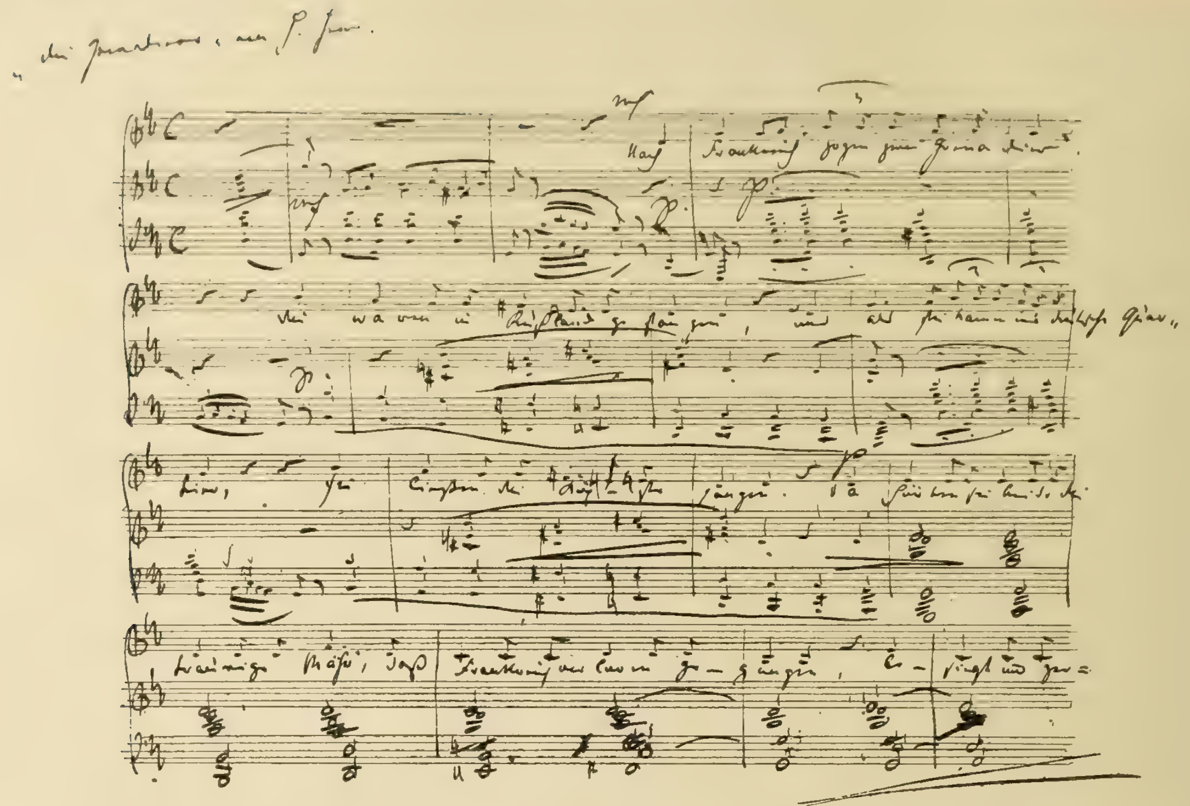
Beispiel 118



mäßigen Ausdrucks sind die Möglichkeiten eines Liedstiles, der nach Schumanns Ansicht eine neue Stufe gegenüber dem Liede Schuberts darstellt, gegeben.

In ihm verschiebt sich zunächst einmal schon in der Liedvorstellung des Komponisten die Gleichgewichtslage der gestaltenden Elemente Singstimme und Instrument. Hinter dem Ausspruch, daß die Singstimme allein im Liede nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben könne, reckt sich der sich doch als heimlicher Herrscher fühlende Klaviermeister empor.

Neben diesem Zwiespalt läuft noch ein anderer durch Schumanns Lyrik, der alte Florestan-Eusebius-Zwiespalt seiner Seele. Am eigenartigsten offenbarte er sich in des Meisters Zusammentreffen mit Heinrich Heine. Kaum sonst in Schumanns Werken sind die Züge eines Heine verwandten überschmerzlich gequälten, oft bis zum Pathologischen verzerrten Ausdrucks so häufig anzutreffen, als in der „Dichterliebe". Der Sänger der „Widmung", des „An meinem
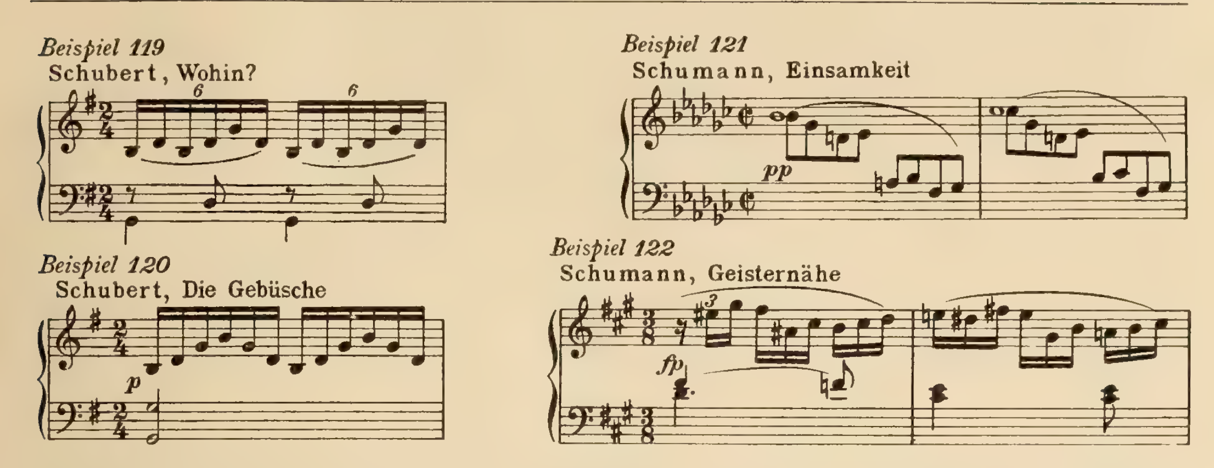


75. Schumanns Niederschrift von Heinrich Heines „Grenadieren". Staatsbibl. Berlin.

Herzen an meiner Brust" hatte andere Töne in seiner Seele für höchsten Ausdruck von Liebesglück, als er sie in dem rezitativischen Verharren auf einem Ton, der geradezu gepreßten Linienführung des „Wenn ich in deine Augen seh'" bringt, oder zu den Worten „Und wenn du mich lieb hast, Kindchen, schenk ich dir die Blumen all" aus dem Liede „Aus meinen Tränen sprießen". Seine Vertonung legt sich um das Wort wie ein tiefironisches Schleiergewebe, das aber die wirkliche Gemütsverfassung des Dichters, in die Schumann sich hineinbohrt, nur noch klarer hervortreten läßt.

Je mehr seine innere Vereinsamung wuchs, je mehr er zu dem in sich versunkenen Schweiger und Träumer wurde, um so weniger vertonte er seine Texte in der direkten Art seiner ersten Lieder. Die Vorgänge der Dichtung werden vom mittleren und späten Schumann nicht schlicht nacherlebt, sondern umerlebt, durcherlebt durch die nervöse, reizsame Seele des Komponisten. Am besten erkennt man das aus seinem Blick in die Natur, aus seinem Naturlied. Die musikalischen Requisiten des Schubertschen Liedes, wie Wellenfiguren oder solche Bildungen, die Blätterrauschen, Windesbrausen darstellen, sind stets Wiedergabe aus erster Hand. Schumann aber erschaut auch solche Naturvorgänge fast stets durch das Prisma seiner „schönen Schwermut", und gestaltet sie demgemäß um. (Vgl. die Gegenüberstellung Schubertscher und Schumannscher Naturbilder in Beisp. 119—122.) Dort eine ruhige, beruhigte Schau der Natur, hier sentimentale, elegische Erfassung ihrer Stimmungswirkung.

Ein für Schumann sehr charakteristischer, stilpsychologisch interessanter Liedtypus geht von Liedern, wie den Kernerschen „Wer machte dich so krank?" und „Alte Laute", oder dem Lenauschen „Kommen und Scheiden" aus.



In diesem letzten Liede ist der lange vorbereitete Zerfall des melodischen Kontinuums vollendet. Schumann gibt in den gleichsam wie Tupfen hingeworfenen Textbruchstücken nur Impressionen des lyrischen Erlebnisses. Er verknüpft die Phasen dieses Erlebens — Erinnerung an das Kommen der Geliebten — nicht im Sinne gestalteter Form, er reiht lediglich Eindrücke aneinander. Was er bietet, ist nichts anderes als impressionistische Reihung (Beisp. 123).

Beispiel 123

Schumann, Kommen und Scheiden

Mit inniger Empfindung

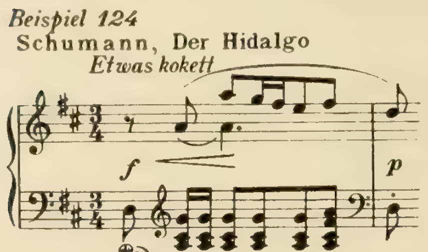
So oft sie kam er-schien mir die Gestalt So lieb-lich wie das er-ste Grün im Wald und was sie sprach drang mir zum Her-zen ein süß wie des Früh-lings er-stes Lied

p *mit Pedal* *cresc.* *fp* *cresc.* *fp* *p*

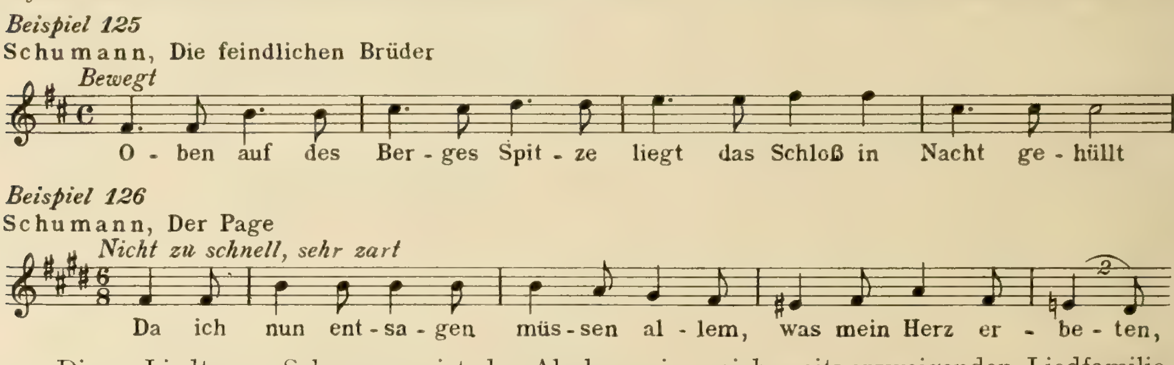
Schumann ist beim Impressionismus aus ähnlichen nur bei ihm viel tiefer noch in sein Wesen verschlungenen Motiven angelangt, wie am Ende seines Lebens der Sänger des „Doppelgänger“, der „Stadt“.

Es liegt in der Eigenart des seelischen Typus der Schumann-Naturen, sich rückhaltlos zu äußern, sich ihr relatives seelisches Gleichgewicht in einer Überbetonung der beiden Seiten ihres psychischen Seins zu verschaffen. Diese Überbetonung der Lyrik des Eusebius-Kreises findet sich aber auch auf der anderen, der kraftvollen, der „Florestan“-Seite.

Von einem Liede, wie dem Geibelschen „Hidalgo“, vermag man sie abzulesen. Der Anfang des Liedes: „Es ist so süß zu scherzen mit Liedern und mit Herzen und mit dem ernsten Streit“ deutet auf die Überfeinerung, Übersteigerung ins Spielerische von Dingen, die der Romantik wie kaum einer anderen Zeit ans Herz gewachsen waren. Schumanns feines, die Zeichen seiner Zeit mit sicherem Kunstinstinkt aufspürendes Künstlertum erfaßt dieses Spielerische sogleich. Er erfaßt es und bannt es als Gestalter in ein musikalisches Kernmotiv, dem er, damit sein Charakter nicht verkannt werde, die Anschrift „Etwas kokett“ gibt (Beisp. 124).



Der sonst auf die feinsten Einzelheiten des Textes reagierende Musiker wandelt sich hier in einen derb zupackenden Realisten. Das Kennzeichen dieses das Kraftmoment überbetonenden Realismus ist zumeist ein lapidares rhythmisches Grundschema, ein das ganze Lied durchziehender, sehr häufig daktylischer oder trochäischer Grundrhythmus. Ein musikalischer Deklamationsstil in Fraktur ist das Endergebnis (Beisp. 125 und 126).



Dieser Liedtypus Schumanns ist der Ahnherr einer sich weitverzweigenden Liedfamilie. Zahlreiche spätere Effektjäger, wie beispielsweise die Lieder Hugo Wolfs, die Rudolf Louis seine „Reisser“ genannt hat, gehen auf den genannten Realismus Schumanns zurück. Und besonders dort, wo dieser Realismus sich mehr der Temperamentmitte annähert, eröffnet er durch die Art, in der der Hintergrund musikalisch angedeutet, nicht gemalt wird, dem Liede neue Perspektiven.

Auf den beiden Polen der schönen Schwermut und der Stoßkraft seines Geistes sammelt sich das Heer des Schumannschen Gesamtliedes. Das Zusammenkommen auf der Mittellinie des Temperamentausgleichs war Schumann nicht gegeben. Er hat ihn wohl manchmal erstrebt, so wenn er sich Texten zuwandte, wie dem Nachtlied Goethes: „Über allen Gipfeln ist Ruh“. Man ersieht in der ersten Hälfte des Liedes deutlich, wie Schumann sich das klassische In-sich-selbst-Ruhen abringt. In der zweiten Hälfte aber durchbricht die Natur des Romantikers die Schranken. Schumanns impressive Pausen zerreißen das Text- und Sinngefüge. Schu-

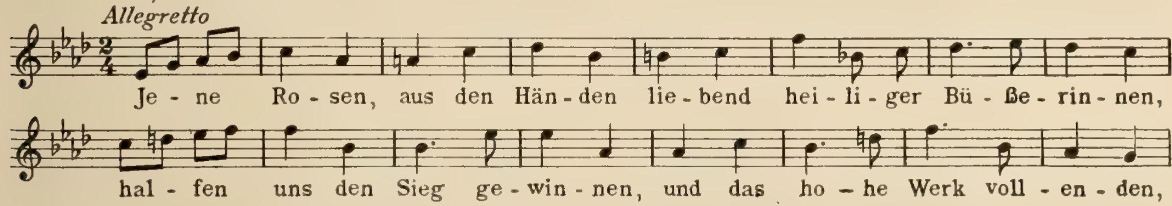
manns Schwermut behält die Oberhand gegenüber dem leise in sich zurückflutenden Grundrhythmus des Goetheschen Gedichtes.

Auch in seinen großen Chorkompositionen, den Chorballaden, Kantaten und Oratorien hielt Schumann dem Lyrischen eine Zugangstür offen. Durch ein Doppeltor der Seele dringt es in seine im Jahre 1843 geschriebene, nach seiner Ansicht größte Arbeit „Das Paradies und die Peri" ein, in das erste Hauptwerk des romantischen weltlichen Oratoriums, das sein Schöpfer selbst als ein „beinahe neues Genre für den Konzertsaal" bezeichnete (Brief vom 5. Mai 1843). Schumanns Ausdrucksvermögen läutert sich in diesem durchsichtigen Werke zu seiner klarsten und edelsten, von allem „Nebulismus" (M. Hauptmann) befreiten Form. In ihrer besonderen Reinheit ist sie einmalig, auch für Schumann selbst, der ihr in späteren Werken, wie in „Der Rose Pilgerfahrt", oder im „Requiem für Mignon" vergebens nachstrebte.

Ein feineres Ausbalancieren von Geist und Form der epischen Melodie, wie es Schumann etwa im Engelchor der „Szenen aus Goethes Faust" erzielte, ist kaum denkbar (Beisp. 127).

Beispiel 127

Schumann, Szenen aus Göthe's Faust



In der ersten Periode geben die auf die Taktschwerpunkte gebrachten Leittöne a und h der melodischen Linie — wie es der Sinn des Textes verlangt — den Charakter des leicht Andrängenden, des Schwebens nach oben, während von gleich leichter Hand mit großem Feinsinn in die Tonwiederholungen des zweiten Achttakters die Sinnbedeutung des durch den Sieg Gefestigten gelegt ist.

Partien der Faust-Musik, wie die großartige Phantastik der Mitternachtsszene mit Fausts Erblindung, oder Fausts Tod lassen es einigermaßen verständlich erscheinen, daß Schumann die seiner Florestan-Teilnatur gemäße Beanlagung für schlagkräftige realistische Wirkung als ein Kennzeichen von dramatischer Begabung ansehen mochte.

Seit 1840 kreisen Schumanns Gedanken immer wieder um den dramatischen Pol, so daß er alsbald die deutsche Oper sein morgendliches und abendliches Künstlergebet nennen kann. Seine Pläne, die zeitweilig besonders auf E. T. A. Hoffmannsche, Byronsche, Andersonsche Stoffwelt sich beziehen, sind durchaus aktuell, treffen sie doch nicht weniger als fünfmal — Die Bergwerke von Falun, Wartburgkrieg, Die Nibelungen, König Artus (Lohengrin) und Tristan und Isolde — mit der musikdramatischen Lebenslinie der Epoche, mit der Richard Wagners, zusammen.

Als Schumanns Blick auf den Stoff der Genoveva fällt — nicht auf den „sentimentalen" des Volksbuches, sondern auf den der Tragödie Hebbels —, ragen höchste dramatische Ziele vor ihm auf. Da der Textbearbeiter R. Reinick versagt, bittet er Hebbel selbst, dem Texte den fehlenden Einschuß an „Kraft" zu geben, damit nur der ihm verhaßte „gewöhnliche Operntextstyl" vermieden werden könne. Es ist ein Verkennen, das seine tragische Seite zunächst nur gegen den Dichter kehrt, der das feine Geäder der erlebten Seelendramatik unmöglich dem schon erstarrenden Körper des Opernlibrettos herleihen konnte. Erst in dem Augenblicke, als Schumann selbst das seinem Texte zu geben versuchte, was Hebbel versagen mußte, bricht die Tragik über seine, das Interesse von Hebbels dramatischer Hauptgestalt





76. Illustrationen zu Thomas Moore „Paradise and the Peri" von Owen Jones und Henry Warren, lith. von Albert Warren.
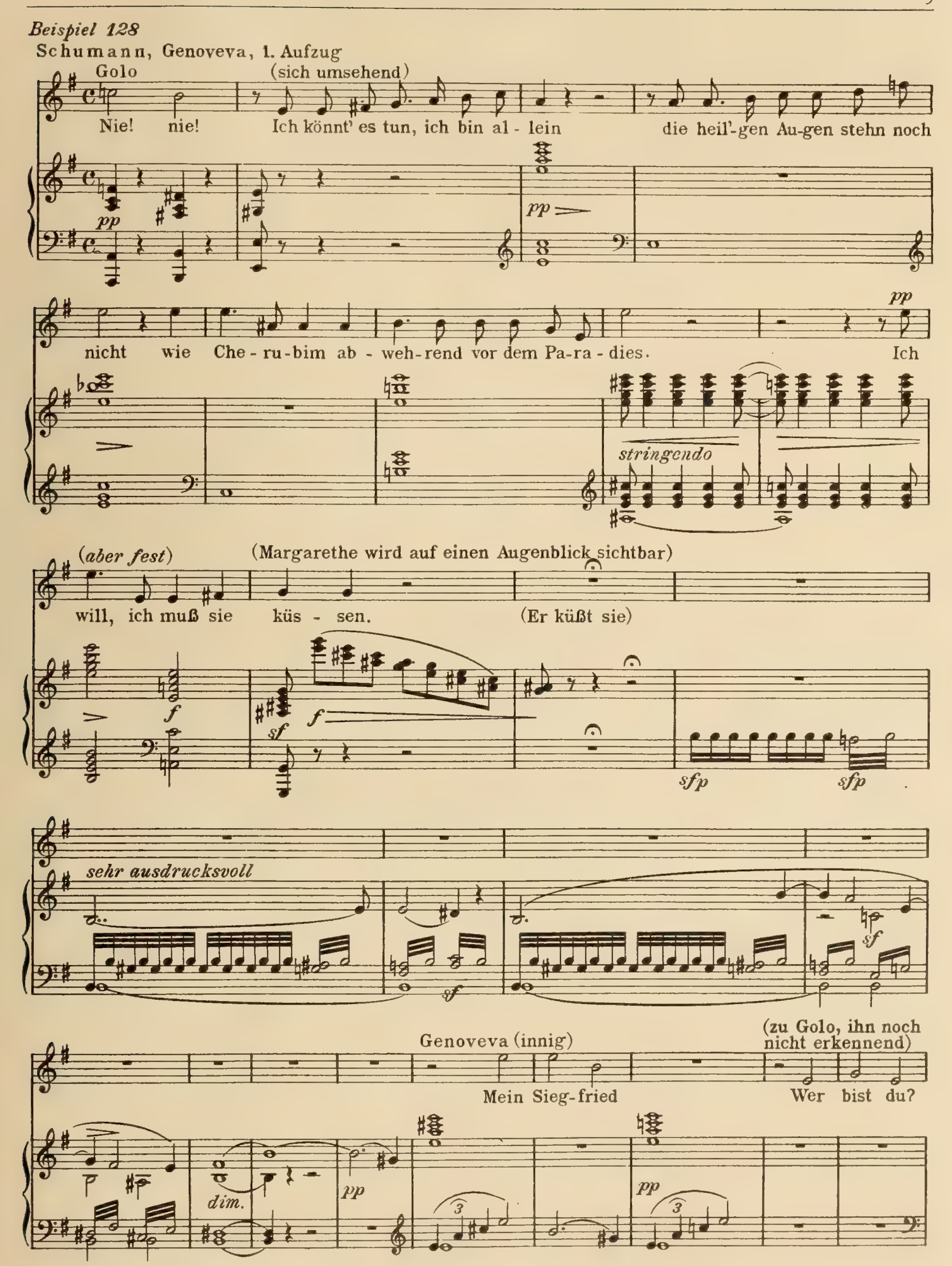
„Er ist's, er ist's von Gana, er naht in seinem Zorn, in seinem grimmen Zorn".

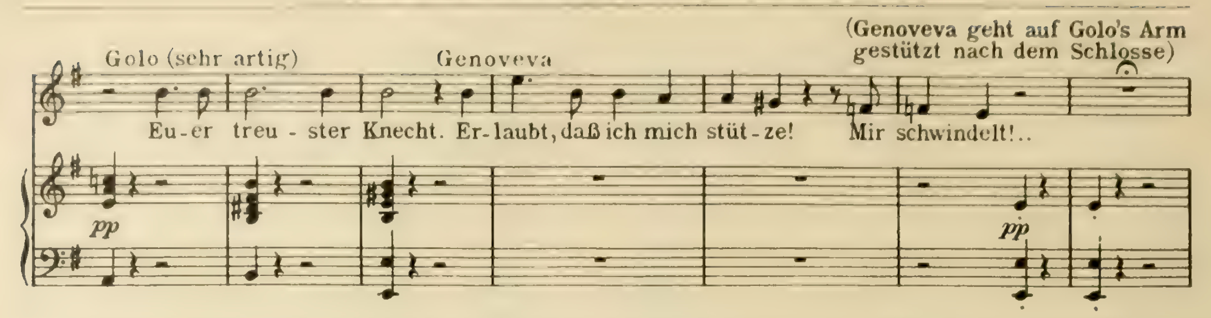
„Doch eine Stille fürchterlich liegt über diesen Himmelsfluren. Mit giftgem Hauche ihre Spuren verfolgend, zieht durchs Land diePest."

Golo auf die lyrisch-passive Genoveva abziehende Textgestaltung herein. In ihrer äußeren Form wird diese zu Recht von Wagners hartem Wort über eine auf den Effekt berechnete Dramatik getroffen[6]). Denn Schlimmeres an äußerlichen Kontrastwirkungen, als sie in den Übergängen von Genovevas stillen Klagen in den Trinkchor des zweiten und in das Gaunerlied des vierten Aufzuges liegen, hat auch das schablonenhafteste gleichzeitige italienische Libretto nicht aufzuweisen. Auch die Finaletechnik der Oper steht auf keiner höheren Stufe. Und dennoch stellt der gesangliche Teil das Werk und seinen Schöpfer in die vorderste Reihe der Bestrebungen um einen neuen dramatischen Gesangstil.

Schumann, der schon bei seinem Werke „Das Paradies und die Peri" den Mangel an Rezitativen als einen formellen Fortschritt der Arbeit erklärt hatte, verfolgte den rezitativfreien Weg zielbewußt weiter, jetzt schon in einer gewissen Wechselwirkung mit Richard Wagner. Es ist keineswegs meine Absicht, Schumanns Oper als Ganzes auf eine Stufe zu stellen, auf die sie als dramatische Ganzheit keineswegs gehört. Aber es kann nicht übersehen werden, wie hier der Wille zu einem, die Fesselung durch das fremdstämmige Rezitativ abschüttelnden Deklamationsstile sich gewaltsam Raum schafft, und wie er Komplexe erformt — so die Szene, in der Golo die ohnmächtige Genoveva in seinen Armen hält — in denen die psychologische wie die deklamatorische Kurve in kühnem Ausbiegen nach vorwärts mit dem Draufgängertempo Wagners gleichen Schritt hält (Beisp. 128).

Beispiel 128





Hier ist Schumann wiederum, wie in seinen Jugendtagen, ganz Kämpfer für das Weiterschreiten der Kunst, das im Gebiete der Oper nach seiner Ansicht erst mit dem entschiedenen Aufgeben aller italienischen Einflüsse, zu denen er das Rezitativ schlechthin rechnet, beginnt. In gleicher Linie eines Wegstrebens vom überkommenen Opernstil liegen auch Schumanns leitmotivische Ideen — melodische und harmonische Leitgedanken — auf die zuerst H. Abert[7]) aufmerksam gemacht hat, ohne indes ihre eigentliche Verwurzelung in Schumanns Vorstellungskreis der poetischen Ganzheit zu erkennen. Alles in allem: Zahlreiche dem dramatischen Zukunftstile zustrebende Einzelheiten, die in ein undramatisches Ganze eingebettet sind, dem auf musikalischer Seite noch ein Musizieren in die Breite und ein oft eigenwilliges Festhalten oder Zu-Tode-Hetzen eines Gedankens, dem sich der späte Schumann gern ergab, Schaden zufügte. Setzt man aber in dieser Verhältnisbeziehung das undramatische Ganze weitgehend Schumanns Individualität gleich, so erhält sie eine seine geschichtliche Stellung im Tiefsten berührende Symbolbedeutung. Die Bedeutung eines ständigen Verwurzeltseins in romantischer Geistigkeit, die, wo sie ihm — wie in „Manfred" — seiner Natur gemäße Kraftströme zuführen konnte, ihn auch im Gebiete des Dramatischen auf die höchsten Höhen seines Könnens emportrug.

Das Wesen der Schumannschen Romantik ist — wie der Philosoph Nicolai Hartmann von der ganzen romantischen Geistesbewegung gesagt hat[8]) — nicht begrifflich zu bestimmen. Schumann selbst hat sie in verschiedener Weise zu umschreiben gesucht, bald als ein Geistiges, in dem die materiellen Mittel verschwinden (Ges. Schr. I, 42), bald als poetische Sprache, Besonderheit der Situation, Feinheit der Kontraste. Immer aber ist der Kern des Romantischen ein Poetisches, eine poetische Stimmung, die er selbst als Schriftsteller in hunderte von Worte hineinzubannen suchte. Mit hartnäckiger Zähigkeit hat Schumann diesen Grundcharakter seiner Auffassung der romantisch-poetischen Tonkunst festgehalten, den einer nicht schildernden Musik, einer Kunst für alle Seelenzustände, durch die die Seele frei und unbestimmt angeregt wird.

Das Wort, das Programm gibt der Musik stets nur Deutungsmöglichkeiten, niemals aber eine allgemeine Gültigkeit beanspruchende Deutungswirklichkeit. Eine Divergenz zwischen Form und Inhalt gibt es für Schumann nicht, denn der musikalische Gedanke bringt — stets „Gefäß des Geistes" — seine Form schon mit auf die Welt. Die Grenzen der von Schumann erklärten Formfreiheit scheinen, wenn man sein bekanntes Eintreten für Berlioz und Liszt nur oberflächlich betrachtet, tief in die neue Kunstepoche hineinzuragen. Und doch belehrt gerade seine berühmte Besprechung der „Phantastischen Symphonie" von 1835, wo diese Grenzen in Wirklichkeit lagen. Der feurige Jüngling Berlioz, den er nicht mit der Krämerelle gemessen wissen will, ist ihm zugleich der Vertreter einer jungen überschwenglichen Kunst, die er in seiner für die zukünftige Musik eintretenden Zeitschrift willkommen heißt, aber mit der seiner Denkweise entsprechenden Voraussetzung, daß sie noch lernen wird, „mit ihren Mitteln be-

sonnener umzugehen". Solange er in der neuen Kunst eines Berlioz und Liszt nur den Ausbruch individueller Kräfte erschaute, verteidigte er sie — als neuromantischen Zeitgeist aber, als das nihilistische Unwesen eines hinklecksenden Materialismus verurteilte er sie schon nach wenigen Jahren (Ges. Schr. I, 248).

Und im Jahre 1840 zieht — bei aller Anerkennung der Persönlichkeit und des virtuosen Könnens des Künstlers — Schumanns an Clara[9]) geschriebenes Wort über Liszt: „Diese Welt ist meine nicht" mehr den Trennungsstrich, der Geister und Epochen voneinander scheidet, unbeschadet aller Wirkungen, die noch von der Kunst Schumanns in die Zukunft ausstrahlten.

LITERATUR.

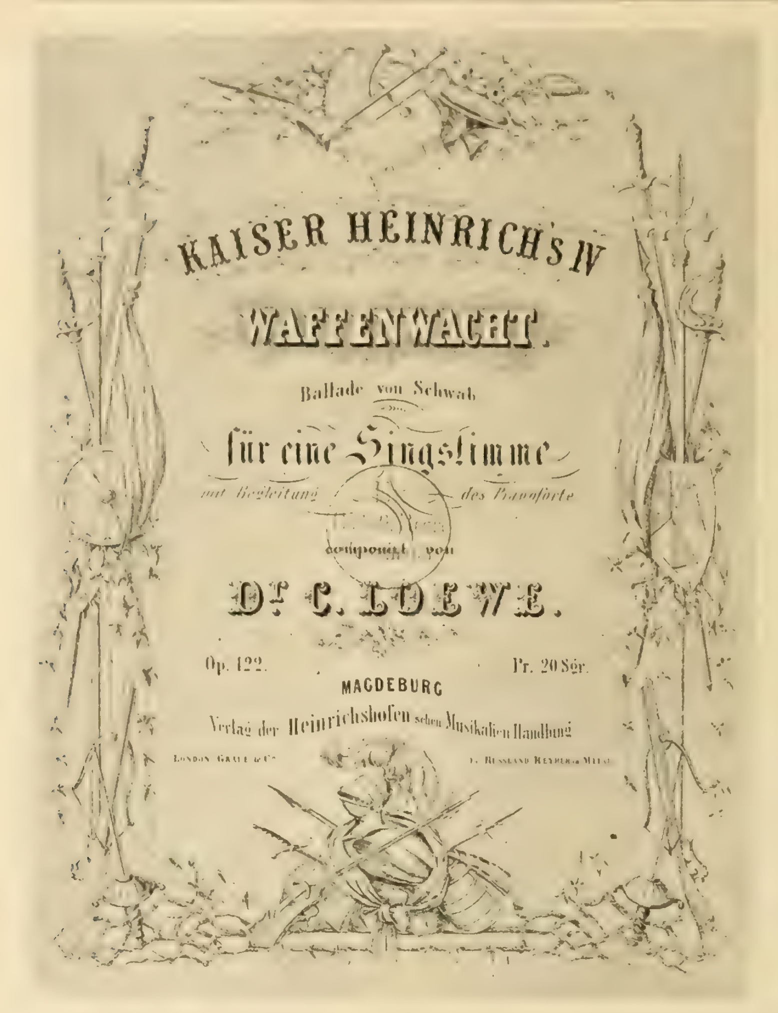
[1]) Vgl. A. Schmitz, Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur. ZfM. 3. Jahrg., Heft 2. — [2]) H. Erler, Robert Schumanns Leben aus seinen Briefen I, 142. — R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 3. Aufl. I, 56. — [3]) Vgl. besonders den aufschlußreichen Aufsatz von R. Hohenemser, Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik. Sandberger-Festschrift S. 21ff. — [4]) J. W. von Wasielewski, R. Schumann. Dresden 1858. S. 213. — [5]) Erler, a. a. O. S. 293. — [6]) R. Wagner, Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen. Ges. Schriften, 10. Bd., S. 170. — [7]) H. Abert, Robert Schumanns Genoveva. Z. I. M. G. Jahrg. XI, Heft 9. — [8]) N. Hartmann, Die Philosophie des deutschen Idealismus. S. 187. — [9]) Clara Schumann, Jugendbriefe von Robert Schumann. 4. Aufl., S. 310.

WEITUNG DES ROMANTISCHEN KREISES.

Jetzt erst, von den Führerpersönlichkeiten, den Gipfeln der Romantik aus kann der Blick frei und ungehemmt zu den Strebungen, den Kräften und Wünschen der Epoche schweifen. Es zeigt sich sogleich, daß auf jedes Stück Musikerde, von dem die großen Romantiker Besitz ergriffen, sich ein Schwarm von Kolonisatoren stürzt. Eine musikalische Betriebsamkeit herrscht wie nie zuvor. Die kritischen Schriften, wahre Übersichten der Zeitproduktion der E. T. A. Hoffmann, Weber, Schumann werfen das Spiegelbild einer geradezu unheimlichen musikalischen Produktivität zurück.

Klopft man an die großen Formen der Instrumentalmusik, so ergibt es einen sonderbar dumpfen hohlen Klang, wenn man die Bannmeile der Schubert, Weber, Mendelssohn, Spohr, Schumann verläßt. Es ist als ob sie nur die großen Formen zu beleben verstanden hätten, und als ob diese neben ihnen zu Skeletten erstarrt wären. Das 1832 gesprochene Wort M. Hauptmanns: „Freiheit erscheint nur im Bezirk der Schranke" zielt auf die große zyklische Form hin. Und noch vor dem Ende des Jahrzehntes stellte R. Schumann das Ende der echten Klaviersonate fest, die zum bloßen Formstudium für werdende Komponisten geworden sei (Ges. Schr. II, 70). Männer wie Moritz Hauptmann oder Ignaz Moscheles, der sich selbst den notwendigen Kontrast zwischen der alten und neuen Schule nannte, mögen hier als letzte Hüter dieser Formtradition genannt werden, vor der die Komponisten scharenweise in das Lager der Kleinkunst übergingen. Der Böhme J. W. Tomaschek spricht in seiner Selbstbiographie geradezu von einer Zuflucht zur Poetik, zu der ihn die Gleichgültigkeit gegen die Sonate und die Vorliebe für die modische Variation getrieben habe.

Über die Kleinkunst, deren Grenzen schon im Werke der Schubert, Mendelssohn-Bartholdy und ihrer Vorgänger gezogen wurden, erhebt sich der gewaltige Block der Gesangsmusik Karl Löwes (1796—1869). Schuberts Erlkönig beweist allein schon hinreichend, daß für die Ballade — Löwes eigentliche Lebensform — die Zeit der Reife nach langer Vorentwicklung gekommen war. Zelter und besonders Reichardt und Zumsteeg tragen Löwe die behauenen Steine seines
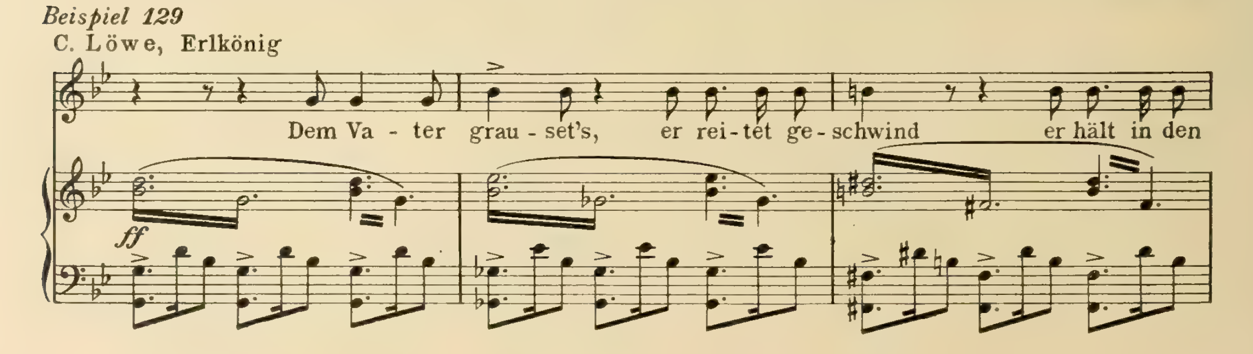


77. Titel der Erstausgabe von ,,Kaiser Heinrichs Waffenweihe".
Das fehlerhafte Wort ,,Waffenwacht" findet sich nur auf dem Titelblatt.
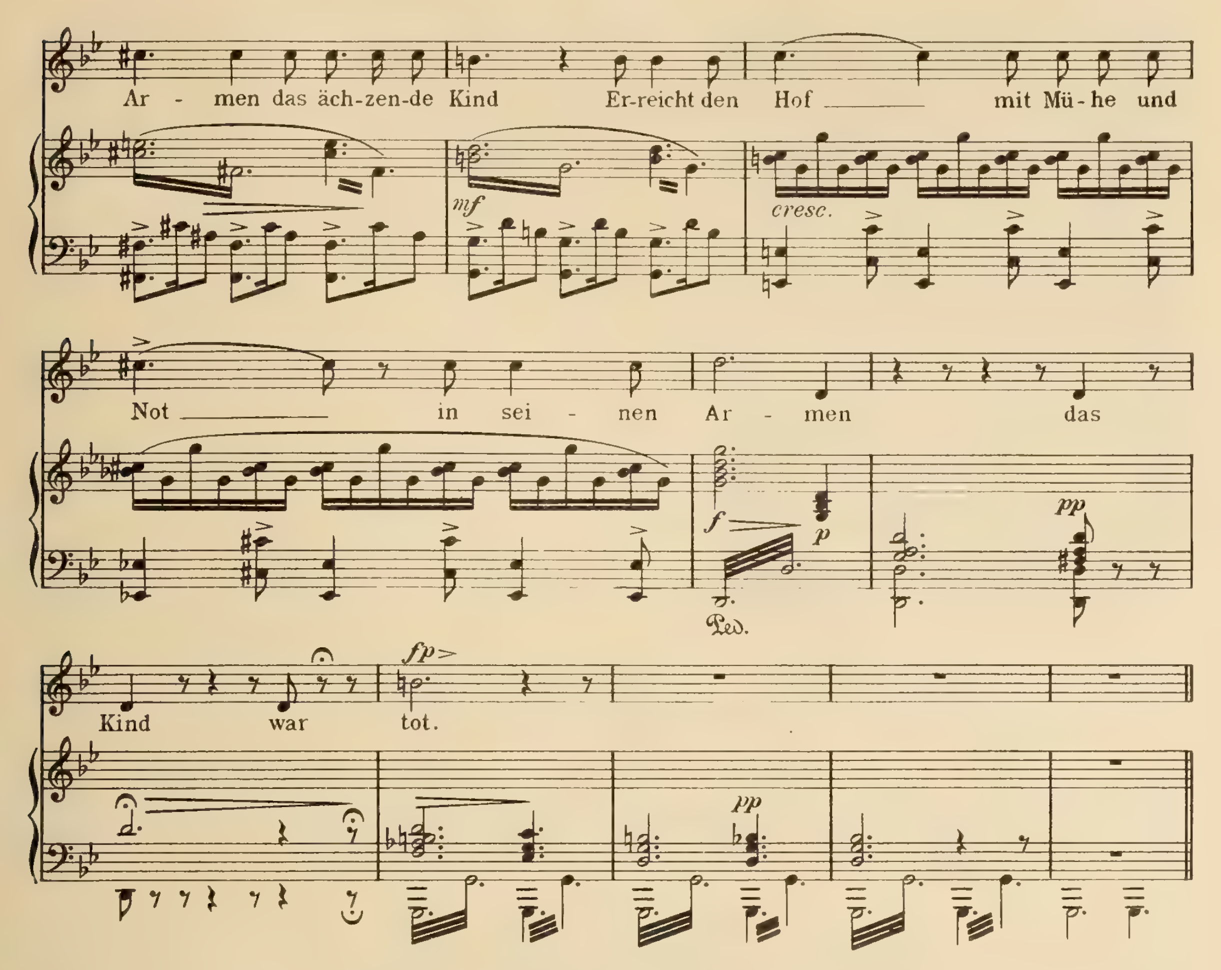
Balladenbaues zu, den er in erstaunlicher Schnelligkeit unter Dach bringt. Von ,,Erlkönig" und ,,Edward", dem wiederholten Opus I (das erste op. 1 war die Kindsche Romanze ,,Klothar") erhellt sich sein Schaffen schon bis in seine tiefsten Gründe.

Als Stimmungsbild glüht der zwei Jahre nach Schuberts gleichem Werk geschriebene Erlkönig Löwes in der gleichen romantischen Farbigkeit. Aber die Einzelmittel der Situationsschilderung verschieben sich schon ganz nach der Seite der individuellen Eigenart beider Künstler. Die psychologische Gesamtkurve — bei Schubert gleichwertig im Irrationalen wie in der betonten Wirklichkeitsschilderung — neigt sich bei Löwe scharf zu dieser hinüber. Der die Situation angebende Grundrhythmus, den Schuberts Triolen unverrückbar festhalten, wechselt bei Löwe und wird variiert. Ersichtlich, damit seine Kraft nicht abgenützt werde. So erzielt Löwe in der Tat in der Schlußstrophe eine Schubert noch überbietende Steigerung der Anschaulichkeit. Ein Meister der Wirklichkeitsschilderung bannt dieses Bild des galoppierenden, springenden, auf einen Ruck stehenden Rosses in Töne (s. Beisp. 129).

Hier erweist es sich, daß Löwes Ausspruch: ,,Ich fasse alles so scharf ins Auge" auf eine Grundkraft seines schaffenden Geistes sich bezieht. Ein gesunder, seine Mittel wägender,

Beispiel 129
C. Löwe, Erlkönig





nie zum Übertriebenen überspannter Realismus durchzieht als ein roter Faden sein gesamtes Werk.

„Die Sprache ist der Grundrhythmus der Musik" — ein weiteres Löwe-Wort[1]), das seinem Schaffen einen unerschütterlichen Halt gibt. Den Halt der natürlichen, schlichten Ordnung der Wort-Ton-Beziehung. Das strophische Lied ist ihr äußeres Zeichen. Aber Löwe ist nicht Sklave der strophischen Form, sondern ihr Gebieter, ihr kühner Erweiterer, der sie bis zu dem Punkte dehnt, da die Strophe oft nur noch eine letzte, spürbare Sinnverklammerung bedeutet. Die Sinnbedeutung, die die Strophe damit erhält, entspricht wohlverstanden etwa dem Thema dieses Variationsganzen. Stets ist Löwes Variierung in diese Idee der Textganzheit eingebettet.

Das erweist schon schlagend der „Edward" von 1818. Die ganze Ballade ist eine große rhythmische Variation. Umwandlung des iambischen Anfangsrhythmus zu der Variationskette: , die die Innenkurve des Liedes, seine seelische Kurve mit unerhörter Deutlichkeit veranschaulicht. Und zwar in der Begleitung des Klaviers. Auch
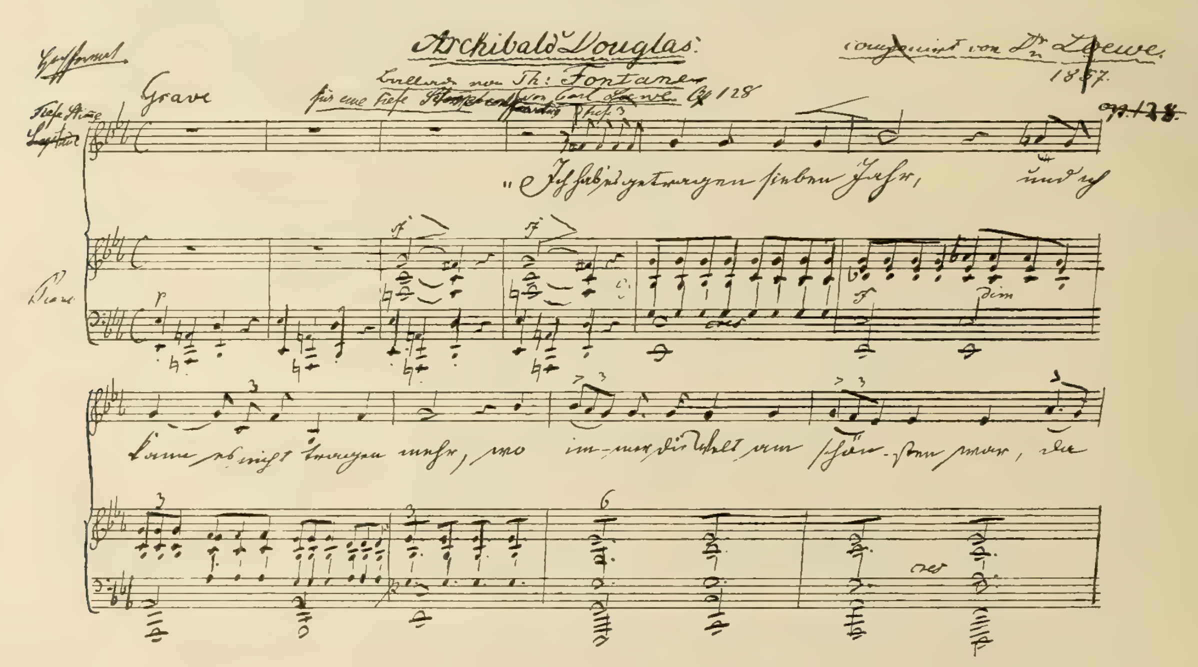


78. Karl Löwe. Gemälde von Most.

das ist wiederum von einer grundlegenden Wichtigkeit für Löwes Gesamtwerk. Der Komponist hat aber niemals irgendwelche klavieristischen Probleme seinen Gesängen zugeführt, deren begleitender Teil das Motto tragen könnte: Nach Vorschrift des Textes. Eine grundsätzliche Verschiebung zur unliedmäßigen Verselbständigung des Klavierteiles tritt bei Löwe niemals ein[2]). Als Beweis für zahlreiche gleich gelagerte Fälle sei hier der Anfang der 1837 geschriebenen historischen Ballade ,,Der Feldherr“ mitgeteilt (Beisp. 130).

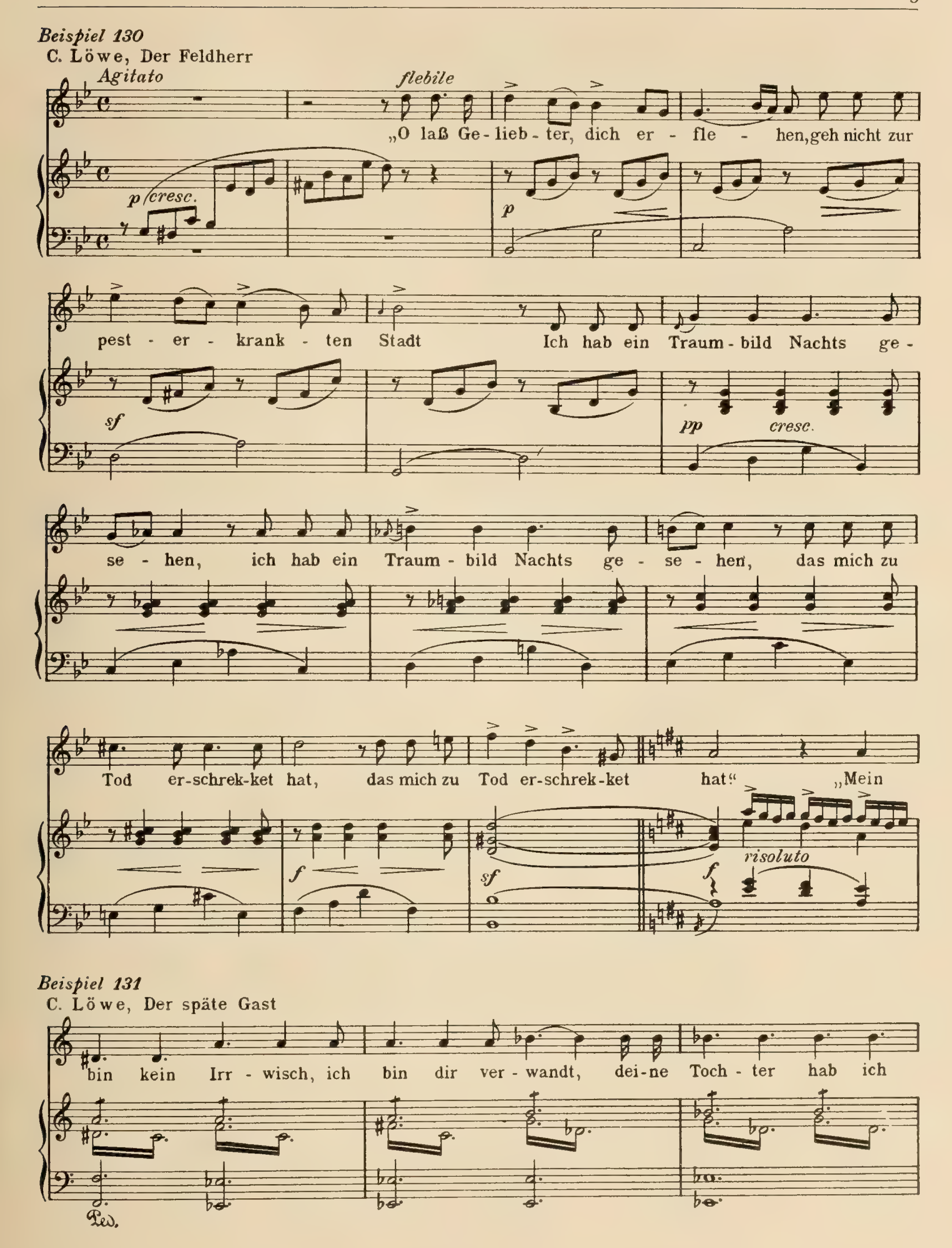
Das ist echtester Löwescher Gesangsstil, dessen Hauptkennzeichen eine sozusagen gleitende Melodik ist. Große Intervallsprünge, eine weit ausgreifende Melodik sind Ausnahmen, die vom Komponisten stets auf das sorgfältigste vorbereitet werden.
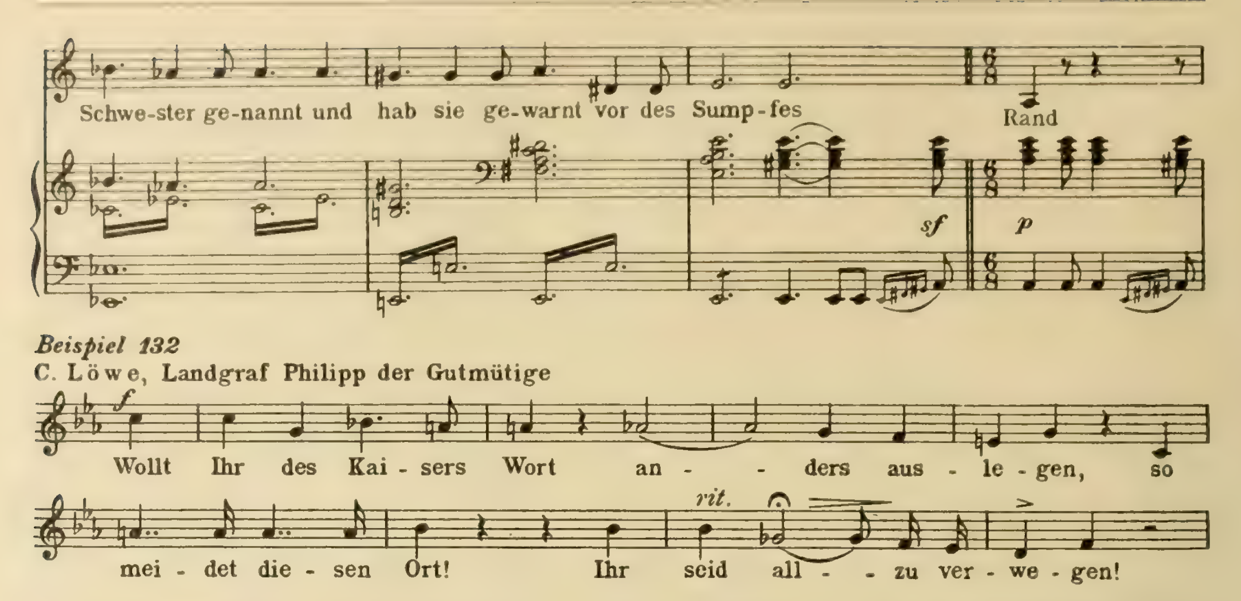
Löwes Streben zum Deutsch-Volksmäßigen führte ihn zu einer Zeit, da die deutschen Opernkomponisten teilweise noch sich schwer von den Italianismen losringen mußten, schon früh zu einer von fremder Beeinflussung freien Klangrede.

So haben die Tonwiederholungen in den Reden des Geistes in der Ballade ,,Der späte Gast“ (Beisp. 131) nichts mit den Repetitionsformeln des italianisierten deutschen Rezitativstiles der Zeit zu tun, sie verkörpern vielmehr den von Löwe gefundenen, unseren deutschen Deklamationsstil, wie ihn ganz rein etwa die Meisterballade ,,Archibald Douglas“ wiedergibt (s. Beisp. 132 aus der Ballade: Landgraf Philipp der Gutmütige).



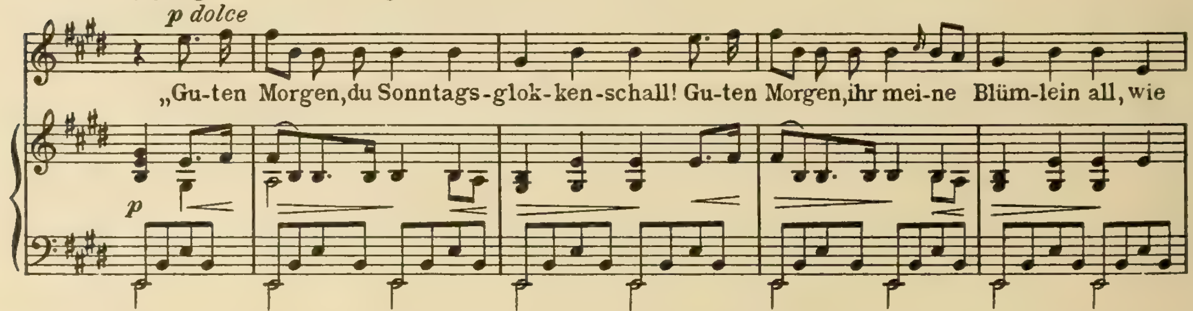
79. Anfang des Archibald Douglas nach Löwes eigenhändiger Niederschrift.


Beispiel 130
C. Löwe, Der Feldherr
Agitato
flebile
„O laß Ge - lieb - ter, dich er - fle - hen, geh nicht zur
p cresc.
p
pest - er - krank - ten Stadt Ich hab ein Traum - bild Nachts ge -
sf
pp cresc.
se - hen, ich hab ein Traum - bild Nachts ge - se - hen, das mich zu
Tod er-schrek-ket hat, das mich zu Tod er-schrek-ket hat!“ „Mein
f
sf
risoluto
Beispiel 131
C. Löwe, Der späte Gast
bin kein Irr - wisch, ich bin dir ver - wandt, dei-ne Toch - ter hab ich
Ped.



Die Grenzen des Romantischen sind bei Löwe so weit gedehnt, daß er gefühlsseliger Schwelgerei und einer überspitzten Simplizität sich ebensosehr hingeben kann, wie den dunkelsten, gespenstischen, seherischen Stimmungen, die seine Schauer- und Geisterballaden wie Edward, Die nächtliche Heerschau, Herr Oluf zu einem neuen Stiltypus stempeln. Einen solchen erschafft er noch besonders in der Gattung der musikalischen Legenden, in denen mit wundervoller Feinheit der Erzählerton getroffen ist, der von einem leichten, feinen Hauch, einem musikalischen Fluidum umgeben scheint, das in voller Originalität den Schein des Bekannten des alten Schulzschen Liedes wieder aufleben läßt. (Siehe den Anfang der Tangermündischen Legende „Jungfrau Lorenz" Beisp. 133.)


Beispiel 133
C. Löwe, Jungfrau Lorenz. Op. 33 Nº 1



In den Mittelpunkt weitausgreifender romantischer Bestrebungen ist der Meister der Kleinform in seinem oratorischen Schaffen gestellt. Kein anderer Romantiker hat neben Löwe den Kreis des Oratoriums so sehr geweitet, in dem neben kirchlichen Kolossalwerken von der Art der „Festzeiten" (1825—1836), neben dem biblisch-dramatischen das weltliche Oratorium mit zahlreichen Kompositionen, das schlichte Idyllenoratorium und die neugeschaffene Gattung des Männerchororatoriums („Die Apostel von Philippi" und „Die eherne Schlange") steht. Mit heißem Bemühen suchte der Komponist diese buntscheckige Welt aneinanderzuschließen, sie durch Amalgamierung von Kirchlichem und Weltlichem zu einem Block zusammenzu-

schweißen, in dem Choral und Volkslied[3]) sich zu höchster Kunsteinheit verbinden. Im Erreichten aber steht hier Erfüllung — wie schon in der hochbedeutsamen „Zerstörung Jerusalems" von 1829 — neben einer Pseudo-Volkstümlichkeit, die einen „Johann Hus" (1842) bis zur Unerträglichkeit erfüllt. Die nur im Äußern geweitete oratorische Ballade, das Idyllenoratorium (Die Siebenschläfer, 1833), oder die weltlichen Oratorien Der Meister von Avis, 1843, und Polus von Atella, 1856—63 liegen näher bei den eigentlichen Kraftquellen ihres Schöpfers. Aber auch in seinen besten Oratorien gelingt Löwe die Abwehr des Fremdtümlichen, die mit soviel Schneidigkeit in der Ballade erfolgte, weit weniger. Alles deutet darauf hin, daß die lebendige Kraft der Gattung dem Erlöschen nahe war in einer Zeit, in der Richard Wagner es eine Verkennung der Gegenwart nannte, wenn einer Oratorien schreibe, und ein Friedrich Rochlitz nur wenige Jahre später im Jahre 1836 die Stoffwelt des Oratoriums für abgebraucht erklärte. Das Oratorium war zum künstlerischen Nebenschauplatz geworden neben dem Hauptschauplatz der Oper, auf dem die wichtigsten Entscheidungen heranreiften.



80. Szenenbild zu Marschners: „Templer und Jüdin", I. 12.
Kostüme der Dem. v. Hasselt als Rebecka u. d. Herrn Pellegrin als Gilbert de Boys.

Das, was dem sich zerbröckelnden Oratorium versagt blieb, gelang der Oper: Die Sammlung nationaler Stoßkraft auf zwei dramatischen Hauptentwicklungslinien, der romantisch-phantastischen und der volkstümlich-heiteren Oper. Heinrich Marschner (1795—1861) und Albert Lortzing (1801—1851) sind die Brennpunkte dieser Entwicklung, die — ein echtes Zeichen der Entfaltung deutscher Geistesmacht — unter unerhörter Bedrückung unserer dramatischen Sphäre durch die romanische Opernwelt vor sich ging. E. T. A. Hoffmanns Manifest der romantischen Oper erweist jetzt erst recht seine allbelebende Kraft und sein Wort, daß in der romantischen Oper die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen soll, wird Leit- und Glaubenssatz der hochromantischen Oper der Marschner, Lortzing und Nicolai.

Von Marschners drei Meisterwerken — Der Vampyr (1828), Templer und Jüdin (1829) und Hans Heiling (1833) — bilden die beiden Dämonenopern eine besondere Einheit, bei der die innere Weite der von der Hoffmannschen Spukromantik zum Byronismus zurückgelegten Strecke wohl zu verspüren ist. Zur realistischen Dämonie des Wohlbrück-Marschnerschen Ruthven (Vampyr) verhält sich die des Kaspar im Freischütz wie genialste Skizzierung zu einem der genialen Züge ebenfalls nicht entbehrenden vollendeten Bildnis.

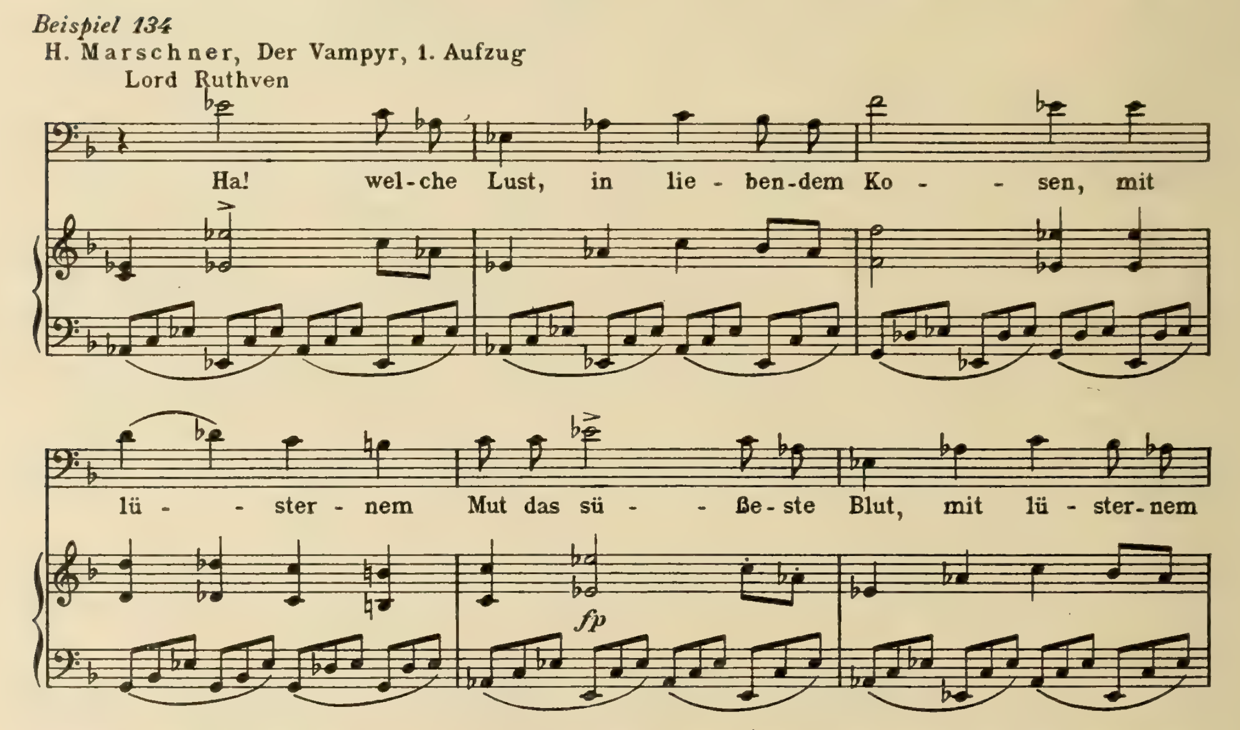
Marschners epochemachende Tat, die das vorwegnimmt, was bislang immer wieder dem Fliegenden Holländer Wagners zugesprochen wird, ist seine Konzentration der musikalisch-dramatischen Grundidee auf einen Hauptpunkt, auf Lord Ruthvens erstes Auftreten: Rezitativ und Arie „Ha, noch einen ganzen Tag". Die kurze Erzählung des Vampyrs, dem von der



81. Heinrich Marschner.

Hölle neue Lebensfrist gegeben wird, wenn er ihr drei Opfer zuführt, ist vom dramatischen Gesichtspunkte aus eine meisterhaft knappe Exposition, in die Marschner vier Grundmotive hineinlegt, auf denen die gesamte Spuk- und Dämonenschilderung der Oper beruht. Alles mit dem Vampyr zusammenhängende dramatische Geschehen wird mit einer schon sehr verfeinerten Technik der motivischen Arbeit aus dieser Quelle gespeist. In dieser Grundarie der Oper sprechen sich mit aller Deutlichkeit die beiden Seelen aus, die der musikalische Dramatiker Marschner in der Brust trug. Bis zu der Stelle ,,und wenn der brennende Durst sich stillt" (Beisp. 134) spricht der gern zu weltbürgerlicher Allgemeinverständlichkeit hinüberschauende Melodist, von dort an aber (Beisp. 135) der realistische Deklamator, dessen orchestraler Unterbau jede Einzelheit des Textes an das Licht stellt. Von der

Beispiel 134



Feinheit der (leit)motivischen Technik Marschners möge noch ein Zitat aus der Romanze des Vampyr Kunde geben (Beisp. 136), das in seinem langsamen, stufenweisen Sichaufbauen wie das Aufrecken der gespenstischen Gestalt selbst wirkt.

In Hans Heiling nimmt Marschner das von Hoffmann in der Undine nicht gänzlich bezwungene romantische Kernthema auf, das er einmal im Briefwechsel mit dem Dichter des Heiling das Eingehen des überirdischen Wesens in die Menschlichkeit[4]) nennt. Der Komponist

Sehr geehrter Herr!

Ew. Wohlgeboren geehrtes Schreiben vom 9. März hiemit erwiedernd und für das darin mir geschenkte schmeichelhafte Vertrauen verbindlichst dankend, erlaube ich mir zugleich Ihnen hiemit das mir anvertraute Mscpt. der Oper Der Stabstrompeter zu remittiren. Ich habe mit Vergnügen manch hübschen Zug u. viel Talent zur Erfindung mancher gut wirkenden Scene darin gefunden. Dennoch muß ich gestehen, daß mir das ganze Sujet zu einer ernsten Oper nicht geeignet scheint, auch wenn es mit noch größerer Bühnenkenntniß u. Geschicklichkeit bearbeitet worden wäre oder würde. Die Anekdote ist an u. für sich gut u. auch rührend. Allein gar Manches, was sich im Lesen gut macht (da es auf die Fantasie des Lesers nicht äußerlich störend wirkt) wird (bei selbst untadelhafter Aufführung) dargestellt komisch, verfehlt also die beabsichtigte Wirkung. So würde z. B. die Scene, wo der Trompeter auf einer Hirschfelle blasend dahinfährt ganz sicher anstatt mit Rührung u. Feierlichkeit, gewiß nur mit Gelächter vom ganzen Hause aufgenommen werden u. dgl. m. Ferner, wenn Sie mir erlauben wollen mit Tadeln fortzufahren, müssen Sie dem Componisten zu viel Worte zu componiren geben, mit denen am Ende keiner weiß, wohin er damit soll, namentlich kein Deutscher, der auf französische Art nicht schreiben, auf schreiben aber in vor Zuschauern anfangs miteinander zu stoppeln mag oder vermag. Der musikalische Gedanke, wenn er klar zum Bewußtsein kommen soll, muß sich immer etwas breit machen, das liegt nun einmal in seiner Natur. Darum muß sich

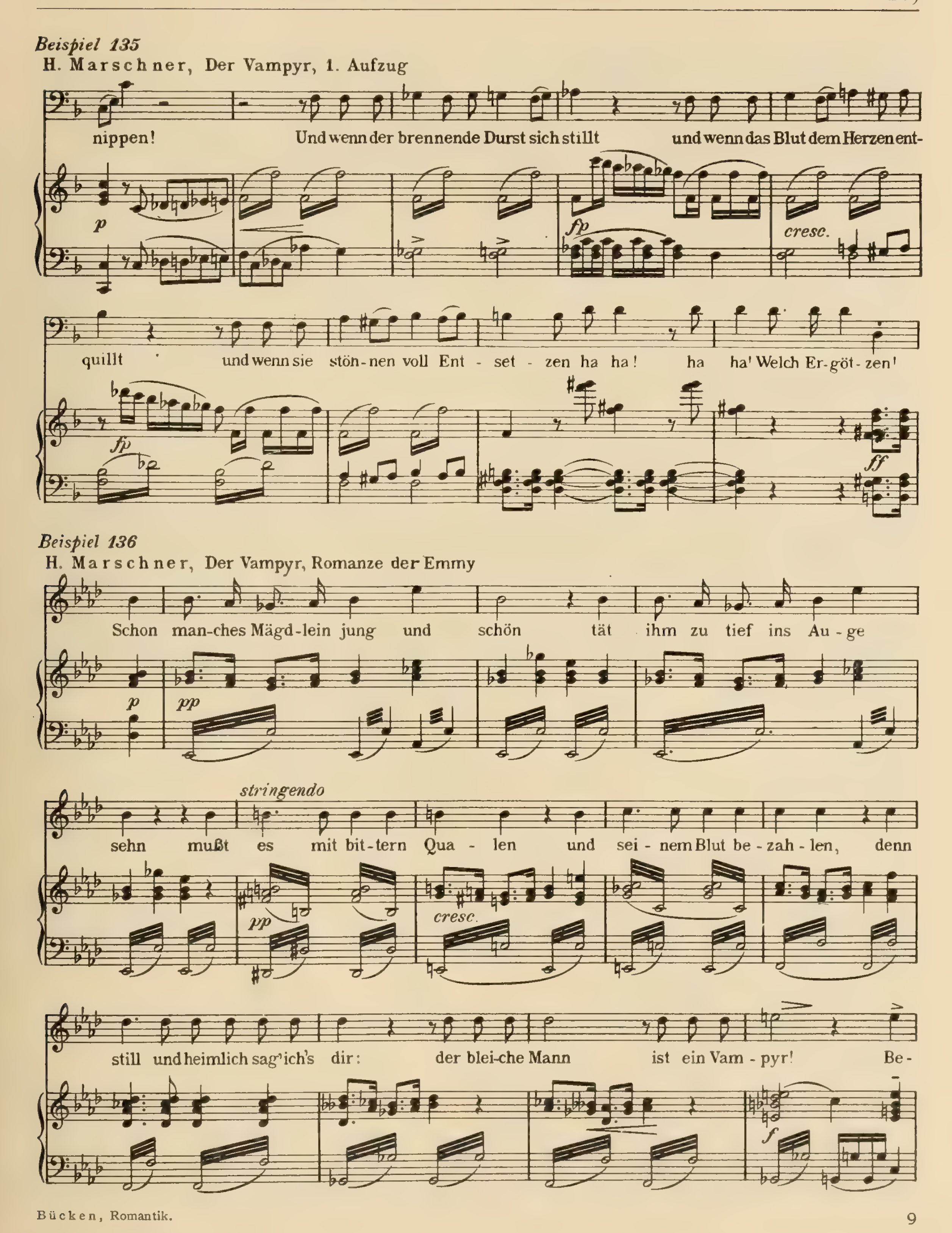
Heinrich Marschner, Brief an stud. phil. A. R. Nielo in Berlin (Sammlung Bücken).

sich der Dichter, welcher für den Componisten schreibt, immer möglichst kurz fassen; damit dieser nicht zu lang
wird; er muß ihm zur Verarbeitung mehr Gefühle als Gedanken u. Worte geben, u. in seinen Versen
häufig u. gestaltend die Rhythmen wechseln lassen, damit der Tondichter in seinen Phrasen u. Melodien nicht zu
monoton werde. Dies sind für einen musikalisch-dramatischen Dichter nur einige oberflächlich hingeworfene aber
nothwendig streng zu beobachtende Maximen, die ich einem so begabten jungen Dichter, wie Sie sind, nicht vorenthalten
wollte. Nach solchen auch arbeiten die wenigen aber guten französischen Operndichter, die deren namentlich deutschen
jungen Dichtern als Muster empfohlen werden können. Sehr merkwürdig sind doch die Texte & zu den Opern: Die
Vestalin u. Die Stumme, obgleich letztere weniger als der erste. Sehr kurz u. doch erschöpfend u. vielsagend
haben da die Dichter dem Componisten vorgearbeitet, diesem überall Raum u. Zeit lassend, sich in ihrer
Art plastisch auszusprechen zu können. Das wahre Kunsttalent bedarf bei richtiger Führung oftmals nur
eines Winkes statt weitläufiger Belehrung, und es sieht leicht. So wird es wohl auch bei Ihnen geschehen,
wenn Sie nicht diese freilich etwas zerhackten aber gedrückten Winke ~~…~~ unbeachtet lassen wollen oder
für richtig gar nicht lesen. Indessen können Sie mir glauben, daß ich Ihr Talent erkenne u. es gut mit meinem
Rathe meine, wenn ich auch zweifle, daß es einen Componisten in dieser Welt giebt, der im Stande wäre
zu Ihrem Texte eine Musik zu schreiben, die gut, klar u. faßlich u. wirksam sei. Allein was schadet es
denn? Sie dagegen hält auch keinen Sinn ab, u. ist der ernste Drang in Ihnen, so wird meine Offenheit
Sie weder ~~…~~ noch abhalten, mehr zu schreiben, u. immer besser, ja (wie ich hoffe u. glaube) sogar
Gutes u. Componibles, worüber sich Niemand mehr freuen wird als

Ihr

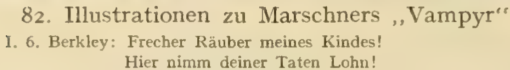
ganz ergebenster
H. Marschner

Hannover d. 27/3 43.


Beispiel 135
H. Marschner, Der Vampyr, 1. Aufzug
nippen! Und wenn der brennende Durst sich stillt und wenn das Blut dem Herzen ent-
p
fp
cresc.
quillt und wenn sie stön-nen voll Ent-set-zen ha ha! ha ha! Welch Er-göt-zen!
fp
ff
Beispiel 136
H. Marschner, Der Vampyr, Romanze der Emmy
Schon man-ches Mägd-lein jung und schön tät ihm zu tief ins Au-ge
p
pp
stringendo
sehn mußt es mit bit-tern Qua-len und sei-nem Blut be-zah-len, denn
pp
cresc.
still und heimlich sag' ich's dir: der blei-che Mann ist ein Vam-pyr! Be-
f







82. Illustrationen zu Marschners „Vampyr". Nach I. H. Ramberg von I. Axmann bez. C. A. Schwertgeburth.
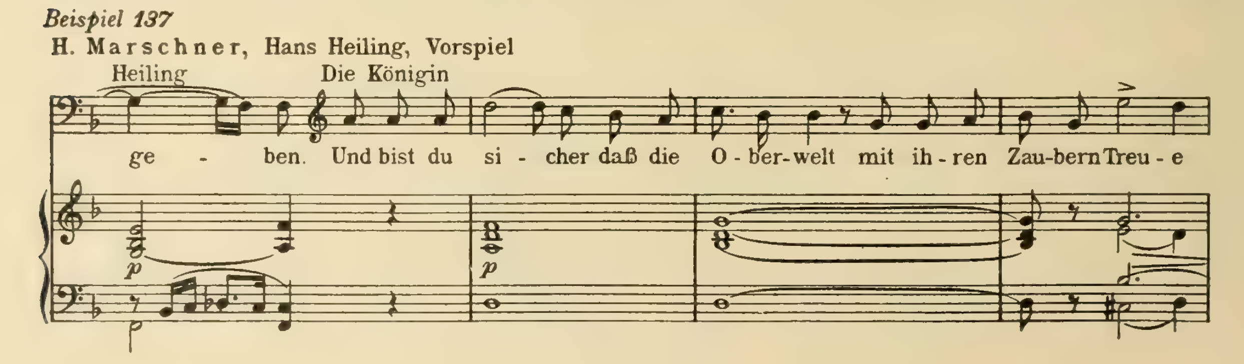
I. 6. Berkley: Frecher Räuber meines Kindes! Hier nimm deiner Taten Lohn!

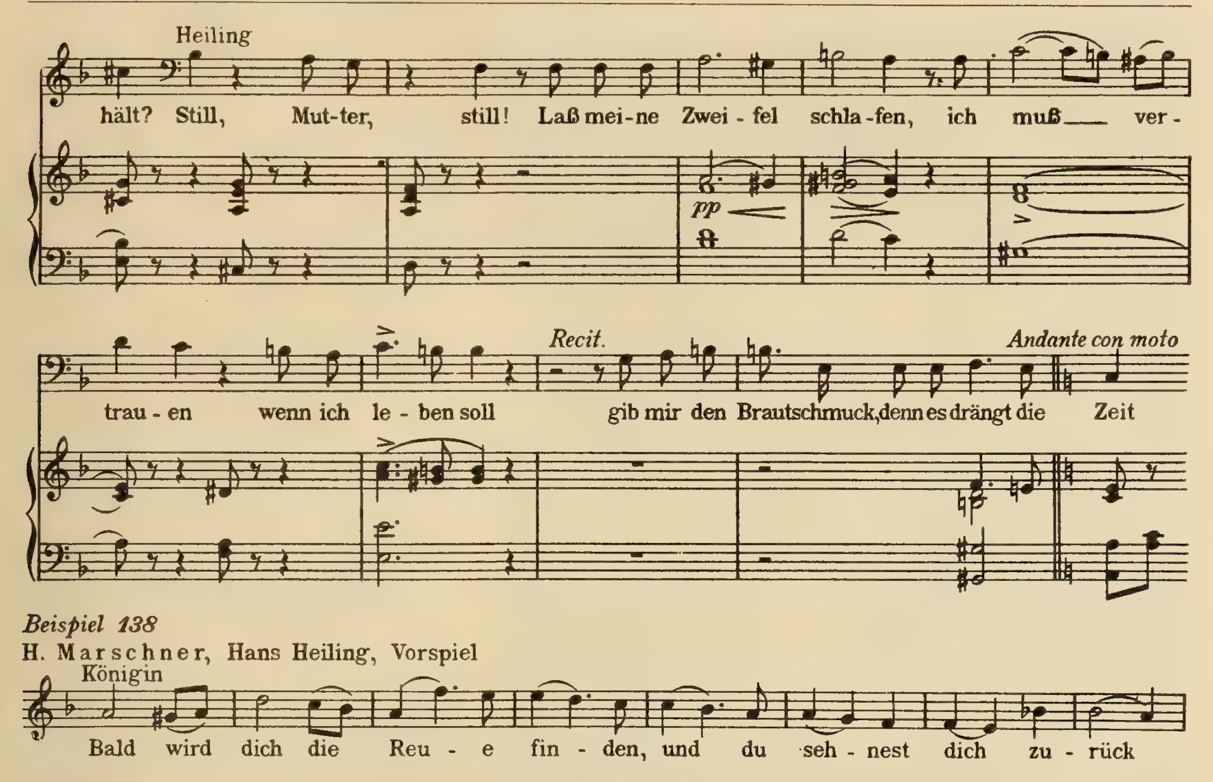
II. 12. Quartett: Im Herbst, da muß man trinken, Das ist die rechte Zeit.

schreitet hier über den eng umgrenzten Kreis der rein romantischen Schaueroper hinaus. In dem Romantiker, der aus seiner Einstellung sich gern in die stillen verborgenen Winkel des Einzelmenschentums zurückzieht, erwacht etwas wie die Sehnsucht des klassischen Geistes nach dem rein Menschlichen. Er beschwört Eduard Devrient geradezu, in Heiling nicht „einen dummen Teufel", sondern den von der Sehnsucht zu menschlichem Fühlen Befallenen, Besessenen darzustellen: „Ist nun Heilings Liebe auch in seinen Äußerungen so feurig, hinreißend und unwiderstehlich geschildert, so fällt sein Opfer doppelt ins Gewicht, und sein Unglück,

Beispiel 137

H. Marschner, Hans Heiling, Vorspiel





Beispiel 138
H. Marschner, Hans Heiling, Vorspiel

seine Verschmähung erregt eine solche Höhe von Teilnahme und Mitleid, wie sie seinem höheren Standpunkt und Fall nur immer gebührt. So scheint mir der höhere Zweck des Dramas und der größere Beifall daran besser erreicht, als durch bloße Sonderbarkeiten irgendeines Charakters“ (Brief vom 18. Oktober 1831 an Eduard Devrient).

Stil und vor allem die wiederum die ganze Geistersphäre umschlingende und vereinheitlichende leitmotivische Technik, auf deren Bedeutsamkeit Marschner dem Dichter gegenüber selbst einmal hinwies, sind in Hans Heiling gleich wie im Vampyr. Gleich ist deshalb auch wiederum die weitgehend aus musikdramatischem Geiste geformte Charakterzeichnung des Erdgeistes Heiling. Unverkennbar ist des Komponisten Fortschreiten zu dem von ihm heißersehnten Deklamationsstil, der oft in wahrhaft großartigen Bildungen erscheint (Beisp. 137). Aber zur völlig geschlossenen Einheitlichkeit stößt Marschner hier noch nicht vor. Der dramatische Block, die „große Szene“, die er schaffen will, zerfällt doch noch oft genug in zwei Hälften, in deren anderem Teil — ein weiteres Bruchstück aus dem gleichen Vorspiel zu Hans Heiling beweist es (Beisp. 138) — die Kantilene, die Spohrsche instrumental-dramatische Melodie das Feld beherrscht.

Gespalten wie die „Szene“ ist auch der gesamte dramatische Bau. Die Technik, die auf die gewaltigsten dramatischen Entladungen Bauernhochzeitsmärsche und Romanzen und Lieder



83. Lortzing in der Titelrolle von Louis Schneiders Vaudeville. „Der Reisende Student“.
Lortzing schrieb für Mauser und Margarethe ein Quodlibet-Duett dazu.



Albert Lortzing. Gemälde von Souchay.

folgen ließ, war zeitgebunden wie nur je eine Kunsttechnik. Und in richtiger Selbsterkenntnis hat sie sich durch den Mund desselben Marschner selbst ihre Etikettierung gegeben in dem Wort von ,,dem guten Theatereffekt", das ihr dramatisches Heil und Unheil in einem umschloß.

Das Streben nach dem Theatereffekt und seine genaueste Kenntnis ist die Plattform, auf der ein Albert Lortzing neben einen Heinrich Marschner sich stellt und stellen darf. Neben den nach den Sternen des romantisch-dramatischen Musikhimmels Greifenden der gern auf der Scholle erdgebundenster Biedermeierlichkeit sich Bescheidende. Dort die Absicht auf die musikdramatische große Szene, hier die Sehnsucht nach der stilhaften rein deutschen ,,Konversationsoper".

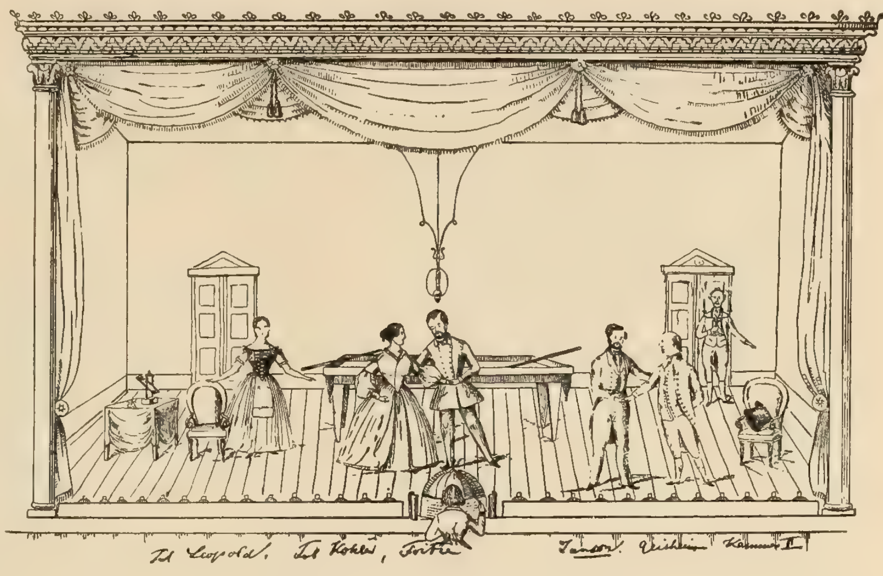
Der in den sturmbewegten dreißiger Jahren ein Singspiel ,,Der Pole und sein Kind" (1832) und einen ,,Andreas Hofer" (1835) Schreibende hat die echte Aktualität des Theatermannes. Zu dem die Brauchbarkeit eines dramatischen Stoffes mit unfehlbarer Sicherheit erkennenden Blicke gesellte sich die geschickte gestaltende Hand. Lortzings Zielsetzung, die stets gleichzeitig Text, Musik und Ausführung in einen einheitlichen Rahmen spannt, geht mit gemäßigtem Biedermeierschritt neben den ,,großen" gesamtkünstlerischen Bestrebungen der Epoche einher. Das mag mit hinreichender Deutlichkeit aus seinen Äußerungen über seinen Wildschütz hervorleuchten.

,,Das Buch erachte ich für vortrefflich. Ich würde das Wort nicht gebrauchen, wenn es von mir wäre, ich habe es allerdings opernmäßig bearbeitet, aber das gute Gerippe war doch vorhanden. Die Musik ist am Ende nicht von der Art, daß sie den Text geradezu umbrächte, und dennoch war der Erfolg der Oper an einigen Bühnen zweifelhaft. Warum? Ich muß wiederholt das alte Lied singen — unsern deutschen Sängern mangelt durchschnittlich die Leichtigkeit des Spiels, des Vortrags, mit einem Worte die zu dieser Operngattung erforderliche Salongewandtheit." (Brief vom 21. März 1844 an Gollmick[5].)

Nicht die Abhängigkeit vom Italienertum gibt Lortzings melodischer Erfindung die bestimmenden Züge, nicht die Anlehnung an die französische Spieloper verleiht ihr ihre scharfe, klare Kontur. Auch hier noch ist spätromantischer Universalismus am Werke, der die von Mozart ausgehenden Ströme des süddeutschen Singspiels und die vom norddeutschen Hillers, dessen ,,Jagd" Lortzing bearbeitete und neu instrumentierte, ausmündenden in ein Bett zusammenfließen ließ.

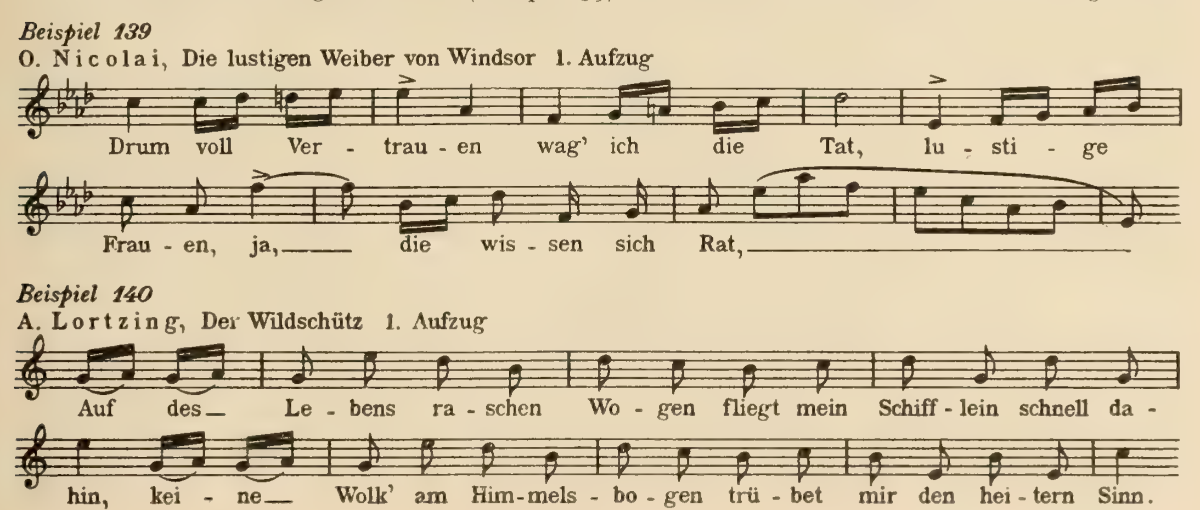
Wie durch eine Kläranlage unseres eigenen nationalen Empfindens ist Lortzings Denken geflossen. Das Ergebnis ist demgemäß eine dramatische Stilreinheit, die sich den beiden Eigen-

erzeugnissen der romanischen Konversationsoper und Spieloper vollständig ebenbürtig erweist. Sie bleibt eine künstlerische und ethische, Lortzings Sonderstellung in der Zeit schlimmster Stilverwischungen begründende Tatsache, ein Plus, das ein Werk, das der bescheidene Meister selbst ein „Mittelgut" genannt hat, selbst Höchstleistungen vom Range der Nicolaischen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" gegenüber ins Gleichmaß bringt.



85. Die Billardszene in Lortzings „Wildschütz"
(Aus der Louis Schneider-Sammlung, Berlin.)

Otto Nicolais (1810—1849) Meisterwerk ragt in diesem Zusammenhange nicht als Einzelwerk empor, sondern als epochaler Typus, als Verdichtung eines Strebens, das als Zeiterscheinung zu verstehen ist. Der Komponist hat es selbst deutlich genug umrissen mit seinem Wort: „Deutsche Schule muß sein, das ist die erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen. So ist Mozart entstanden, und wenn ich seinen Geist hätte, so könnte ich auch was Gutes machen[6])." Es ist die Stimme eines Kunstgeistes, der zu gleicher Zeit mit kaum veränderter Tonart auch aus Meyerbeers oder Wagners Munde gesprochen hat. Wir verdanken ihm in der zwischen 1847 und 49 geschriebenen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" die geistsprühendste, lebendigste, beweglichste komische Oper der ganzen Epoche. Die italienischen Elemente sind wohl mit dem kritischen Messer leicht herauszulösen und wenn hier ein solches herausgeschnitten (Beisp. 139) und einem Bruchstück aus Lortzings Welt





86. Otto Nicolai. Lithographie. Von F. Bruny. 1835.

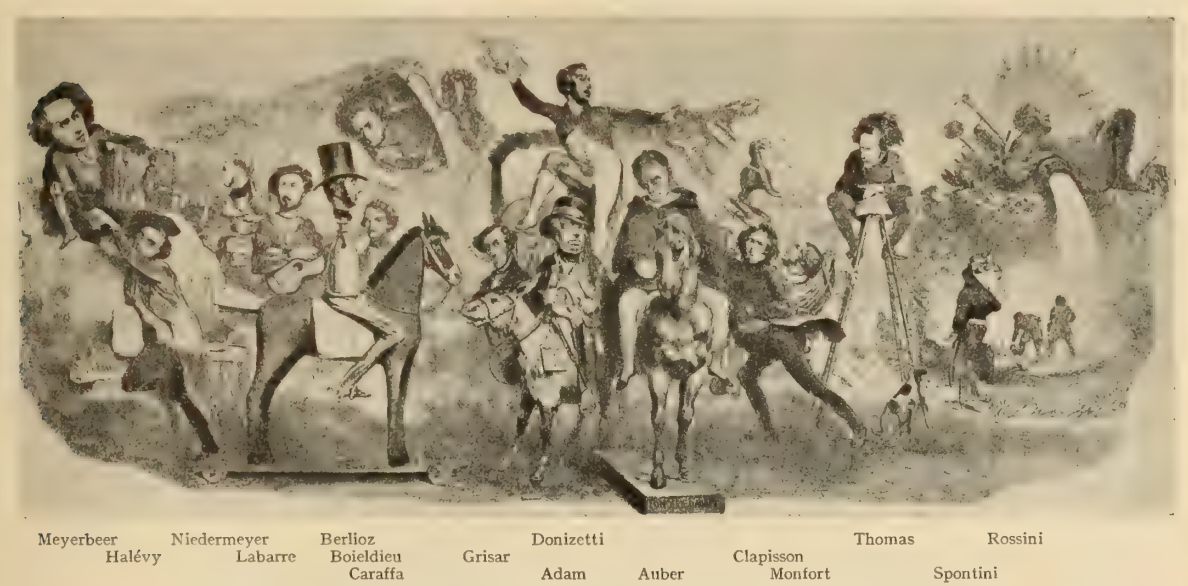
gegenübergestellt wird (Beisp. 140), geschieht es nicht, um Präparate ins Musikmuseum zu stellen. Die beiden melodischen Eingebungen rücken nahe zusammen, sie scheinen sich die Hände zu reichen. Und dennoch trennt sie das, was den durch die Schule des Berlinertums und der norddeutschen Opernkunst gegangenen Lortzing im Letzten von dem Denken, Empfinden und Können des italianisierten Nicolai scheidet. Lortzing ist in Ensemble- und Finaletechnik aus unserem heimischen Singspiel natürlich hervorgewachsen, sein Zuschuß an gestischer Begabtheit hob ihn auf seine Kunststufe. Nicolais auf das feinste ziseliertes Ensemble und Finale aber ist ohne den italienischen Stammbaum undenkbar.

Eine herrliche Spätblüte der Romantik erschließt sich in dem musikalischen Elfen- und Geisterspuk des Werkes. Ihr eigentlicher Heimatboden, aus dem sie erwächst, ist das Erdreich der zeitlosen Romantik der Shakespeareschen Welt. Und diese Ferne der romantischen Gesichte ist hier wieder ein Trennendes gegenüber der erdnahen Romantik der ,,Undine" oder der ,,Regina" Lortzings. Die Elfenszenen der ,,Lustigen Weiber" sind Frucht der ewigen Selbsterneuerung romantischer Geistesart, über der ,,Undine" aber lagert der herbstlich bittersüße Hauch einer sterbenden Kunstepoche. Und vom Individuellen aus gesehen, bedeutet Lortzings Romantik ein fein erspürbares Sich-Erzwingen-Müssen einer Welt, die — wie er selbst sagt — ,,so eigentlich nicht sein Genre war". Hätte Lortzing statt: mein Genre ,,meine Weltanschauung" gesagt, so würde er den Kern dessen berührt haben, auf das es bei der wahren romantischen Oper ankommt. Es fehlte auch, oder war nur äußerlich angeheftet dem umgelagerten Opernschaffen der Konradin Kreutzer (Das Nachtlager von Granada, 1834), P. J. von Lindpaintner (1791—1856), Gottlieb Reissiger (1798—1859), Friedrich von Flotow (1812 bis 1883). Selbst die Opern dieser Gruppe, die wie ,,Das Nachtlager von Granada" oder ,,Alessandro Stradella" (1844) und ,,Martha" (1847) der Zeit am längsten Widerstand geleistet haben, stehen auf einem schwankenden Romantik und Realismus verbindenden Stege. Jener sind sie durch das Fehlen jeder tieferen romantischen Geisteshaltung nicht verhaftet, und von realistischem Fühlen erborgen sie sich nur die Drapierung einer Welt, die in sich zusammenkracht, wenn man sie mit fester Hand berührt.

Trotz aller Buntscheckigkeit hat die romantische Oper den einen großen Grundgedanken der romantischen Ironie, der sie als ein machtvoll dröhnendes Leitmotiv durchhallt, in ihrer Geschichte nicht aufgegeben. Hoffmann ist es gewesen, der den Gedanken der ,,sokratischen Mischung" Friedrich Schlegels zur musikdramatisch-romantischen Grundforderung machte: ,,Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, daß beides zum Totaleffekt in eins verschmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigene wunderbare Weise ergreift" (Der Dichter und der Komponist). Alle Komponisten der Zeit haben diesem Totaleffekt zugestrebt. Schumann sowohl wie der in den romantischen Undinenstoff zwei humoristische Gestalten frei hineinkomponierende Lortzing. Aber erst die folgende Generation hat diesen Totaleffekt — freilich schon als romantisches Erbe — erreicht.

ANMERKUNGEN.

1) Karl Anton, Beiträge zur Biographie Karl Löwes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien. Halle 1912. S. 55. — 2) Die gegenteilige Behauptung bei H. Kleemann, Beiträge zur Ästhetik und Geschichte der Löweschen Ballade. Halle 1913. — 3) Siehe Anton, a. a. O. S. 60. — 4) E. Istel, Aus Marschners produktivster Zeit. Briefwechsel des Komponisten mit seinem Dichter E. Devrient. Süddeutsche Monatshefte 1910. — 5) Albert Lortzing, Gesammelte Briefe. Hrsg. von G. R. Kruse. Regensburg 1913. S. 97ff. — 6) Otto Nicolai, Tagebücher nebst biograph. Ergänzungen. Hrsg. von K. Schröder. Leipzig 1912. S. 144.
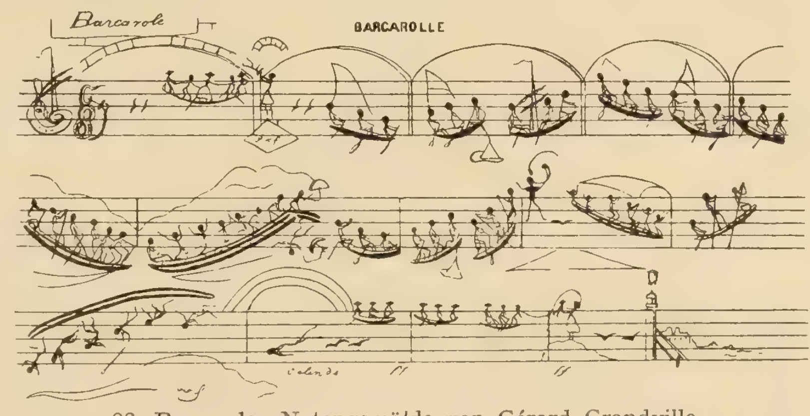


Meyerbeer Halévy Niedermeyer Labarre Berlioz Boieldieu Caraffa Grisar Donizetti Adam Auber Clapisson Monfort Thomas Spontini Rossini

87. Der musikalische Pantheon, von Chs. Joseph Traviès des Villers.

DIE MUSIK IN ITALIEN UND FRANKREICH VOR 1830.

Zu den vorläufig noch dichtesten Urwäldern der Erkenntnis gehört die Epoche bis zum vollen Ausbruch der Romantik um 1830 in den außerdeutschen Ländern. Der Einbruch in dieses musikgeschichtliche Dickicht kann und will deshalb nichts anderes geben als einen eng und schmal gehauenen Pfad, der in die breite Rodung der französischen Hochromantik ausmünden wird. Vor allem kann heute das Hauptproblem nur wie eine Glocke angeschlagen, nicht aber als solches schon entschieden werden, die Frage, ob der Beginn der musikalischen Romantik in der Romania unter Anstoß und Einwirkung der germanischen,



88. Barcarole. Notengemälde von Gérard Grandville.



89. Niccolò Paganini. Zeichnung von J. A. D. Ingres.

deutsch-englischen romantischen Bewegung sich entfaltete, oder ob er nicht eine im höchsten Sinne nationale Angelegenheit, Auflehnung des nationalen Wirklichkeitslebens gegen einen zwar eingewurzelten, aber doch dem Ende zugehenden, im Formelhaften erstickenden Klassizismus ist. Der im Jahre 1818 von dem italienischen Ästhetiker Melchiorre Delfico unternommene Nachweis, daß die charakteristischen Eigenschaften der Schönheit, die Ordnung, die Harmonie, das Ebenmaß, die Symmetrie, die Einfachheit, die Mannigfaltigkeit nur dann einen Sinn haben, wenn sie mit dem Prinzip des Ausdrucks verbunden sind, beleuchtet die Situation mit greller Deutlichkeit. Das Einpumpen des „Ausdrucks" in den klassischen Kunstkörper ist im Grunde doch nur ein künstlicher Wiederbelebungsversuch. Es wäre jedoch verkehrt, die Kraft dieses abdorrenden Klassizismus in seinen Stammländern zu gering einzuschätzen.

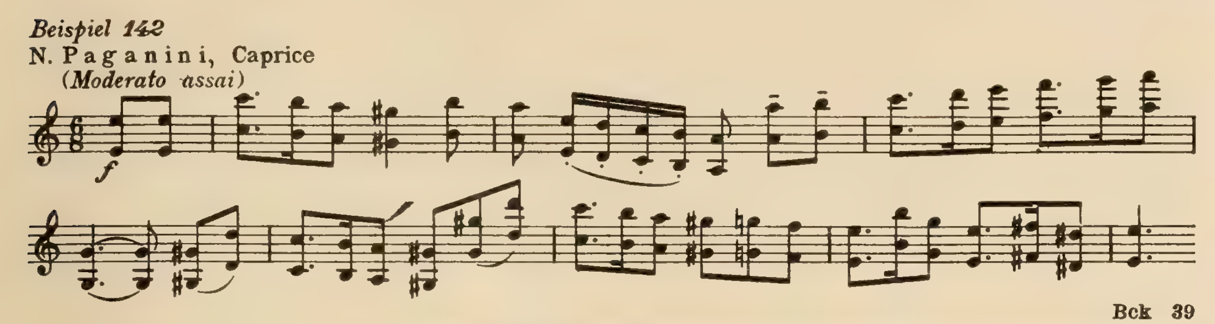
Das Lebenszentrum des sich über die drei ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts erstreckenden französischen Klassizismus ist das Lehrgebäude und das Schaffen Anton Reichas, der seit seiner Wirksamkeit in Frankreich die romantischen Anwandlungen seiner ersten Schaffenszeit immer mehr verlor. In Reicha, zu dessen Füßen schon auf der Höhe ihres Ruhmes stehende Künstler vom Range eines P. Rode und Baillot gesessen haben, vermischen sich die Ströme des deutschen und französischen Klassizismus, erweist noch einmal die klassische Einheits- und Einigungsidee ihre Macht. Und mit letzter Kraft wehrt dieses gewaltige Lehrsystem das übermächtige Eindringen der Romantik ab, dessen letztes Wort noch die Verkündigung des Lebensgedankens des Klassizismus und seines Vorranges vor der phantastischen, regellosen Romantik war. Zusammengefaßt ist diese in dem ironischen Satz des „Art du compositeur dramatique": „Um aus unseren Tonwerken romantische Musikstücke zu machen, hat man nichts anderes nötig, als weder Plan noch Einheit noch symmetrische Proportion, noch Entwicklung und Durchführung der Ideen zu beobachten."

Die bedeutendsten Vertreter der Instrumentalmusik der Zeit, Franzosen, Italiener und Engländer, ein N. Paganini (1782—1840) und ein G. Onslow (1784—1852) beugten sich als Schaffende dem Joch der klassizistischen Regeln. Selbst der als Persönlichkeit vom Schimmer einer romantischen Lebensführung umkleidete Paganini modelliert die Formkonturen seiner Kompositionen nach dem Muster der klargegliederten Formen Viottis (Beisp. 141 und 142).

Beispiel 141

N. Paganini, Sonata appassionata für Viol. u. Orchester
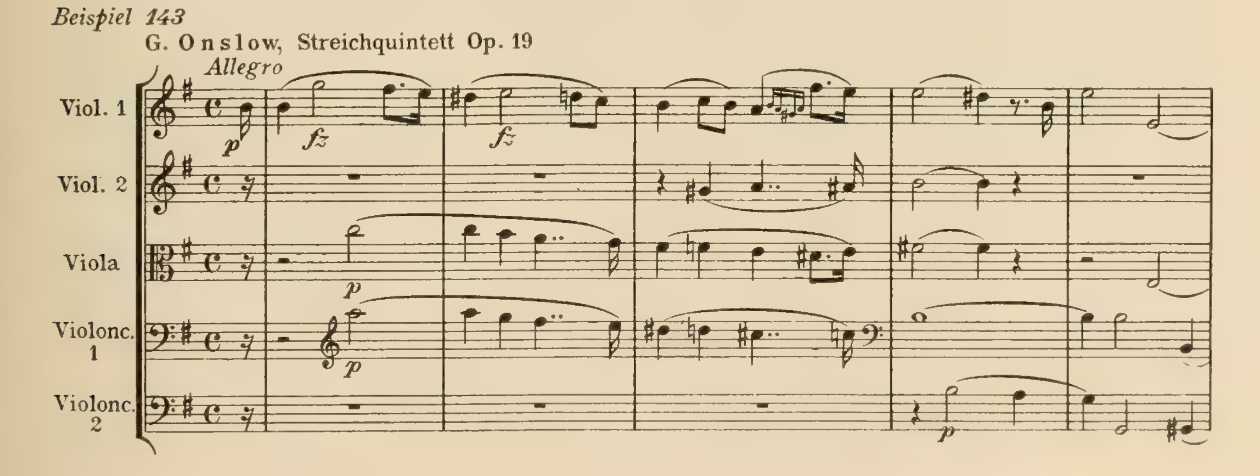
Allegro vivace
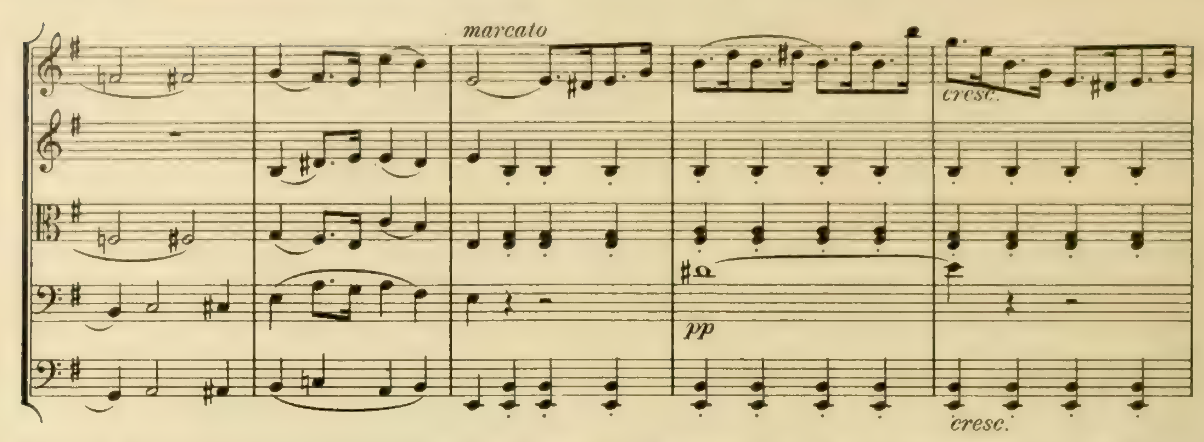



90. Paganini als Hexenmeister. Zeichnung von Lyser.

In der von einer Massenproduktion auf den musikalischen Weltmarkt geworfenen Kammermusik des Engländers G. Onslow feiert der französisch-deutsche klassizistische Mischstil noch einmal Triumphe von kurzer Dauer. In der Übernahme der seelenvollen Oboenthemen aus Reichas berühmten Quintetten für Blasinstrumente macht Onslow durch eine leichte Steigerung des Melodischen zu einer schwärmerischen Vorhalt- und Doppelschlagthematik eine leichte Wendung zur elegischen Romantik (Beisp. 143).

Der sichtbarste Einbruch des neuen Geistes erfolgte in der Oper vor allem durch die Aufnahme von Stoffen der englischen Romantik, besonders aus der Welt Walter Scotts und später

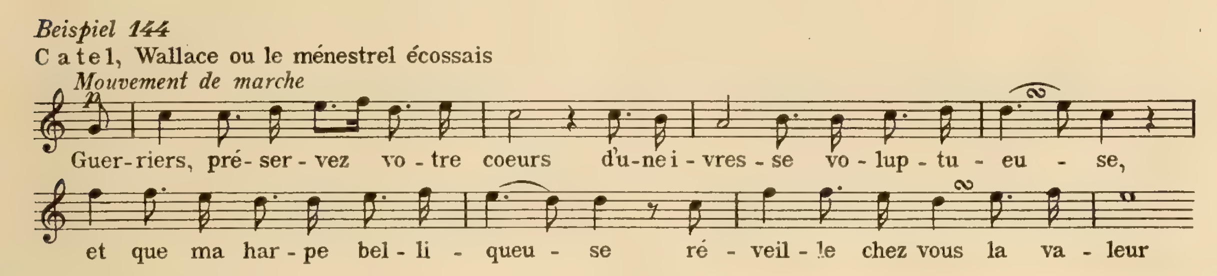




Byrons. Der romantische Stoff bedeutet damit noch lange nicht wirklichen romantischen Geist, wie an dem Verhalten des durch seine Zugehörigkeit zur Gluckschule bekannten Simon Catel einem urromantischen Stoffe ,,Wallace ou le ménestrel écossais" von 1817 bewiesen wird. Die romantische Fabel wird von klassizistischen Fäusten zusammengeknetet und das Ergebnis

91. Der Maskenzug aus Romeo und Julia, Zeichnung von Alsleben, 1826.

Beispiel 144
Catel, Wallace ou le ménestrel écossais

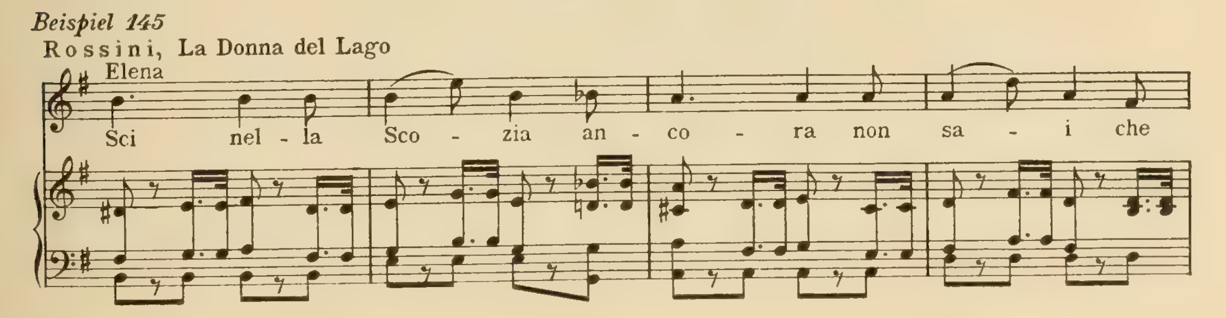


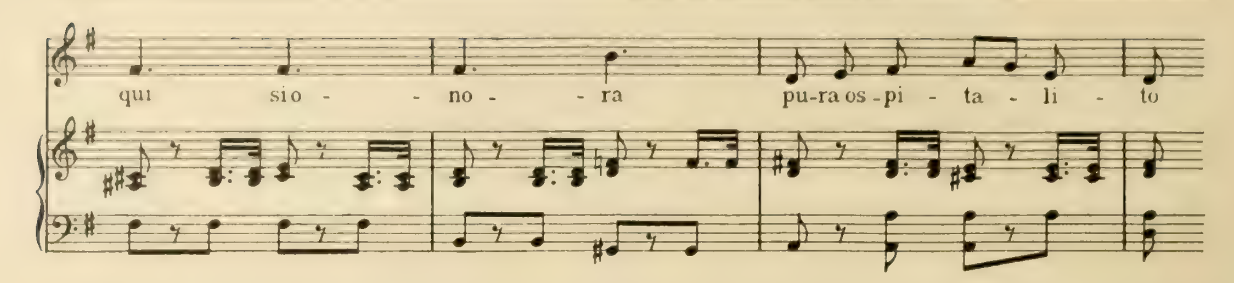
ist eine Tonwelt, die sich gänzlich spontinisch-unromantisch gibt, die Melodien erschafft, die der Fanfarenklang des napoleonischen Klassizismus durchhallt (Beisp. 144).

In der italienischen Oper aber liegen die Verhältnisse anders. Der Ausbruch der Romantik in der Musik Italiens, über den wir heute noch kaum unterrichtet sind, hat zum großen Teil seinen Sitz in jenem instinktsicheren Erfassen der Landesgesinnung, von dem Goethe 1818 in seinem Aufsatz ,,Klassiker und Romantiker in Italien" spricht. So lodert das fremde, meist von England herübergreifende romantische Feuer bei Rossini und Bellini alsbald auf heimatlicher Brandstätte. Romantische Charaktere darf man in der italienischen Oper der Epoche nicht suchen, auf die das Wort der Madame de Staël von der Schilderung der ,,Leidenschaften" im Gegensatz zur deutsch-dramatischen ,,Charakteristik" übertragen werden darf. Die Personen aus Scotts Roman in Rossinis ,,La donna del lago" sind ebensowenig romantische Gestalten, wie der Romeo oder die Julietta Bellinis. Aber romantisches Feuer, romantische Farbigkeit überglüht sie alle, wovon ein Melodiefragment aus ,,La donna del lago" Kunde gibt (Beisp. 145). Dieses Bruchstück — auf Worte von schottischer Natur und Volkssitte — ist das Erzeugnis einer hier durchaus romantischen Auffassung und einer schillernden impressiv-romantischen Haltung. Diese ist technisch bedingt, einmal durch die von Takt zu Takt wechselnde Modulation, durch die der an sich nicht unklare Gang durch die im zweiten und sechsten Takt plötzlich aufblitzenden harmonischen Reflexe noch leuchtender gestaltet wird. Der Aus-


92. Vincenzo Bellini. Stich von Denain.
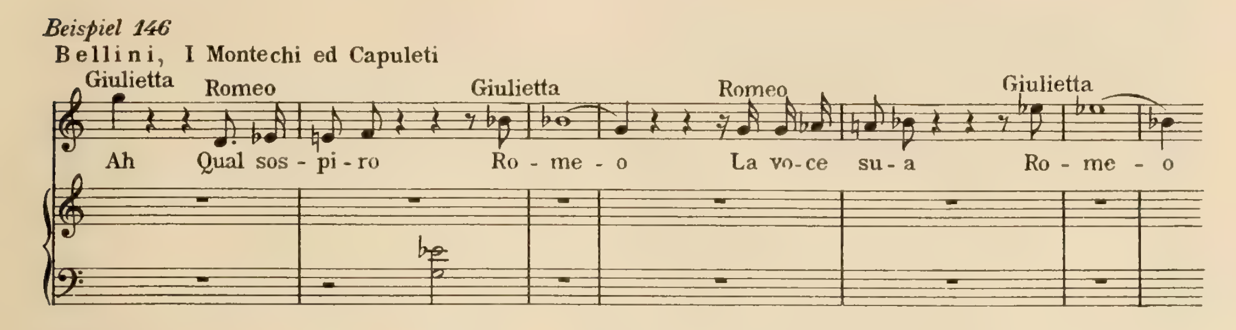
Beispiel 145
Rossini, La Donna del Lago
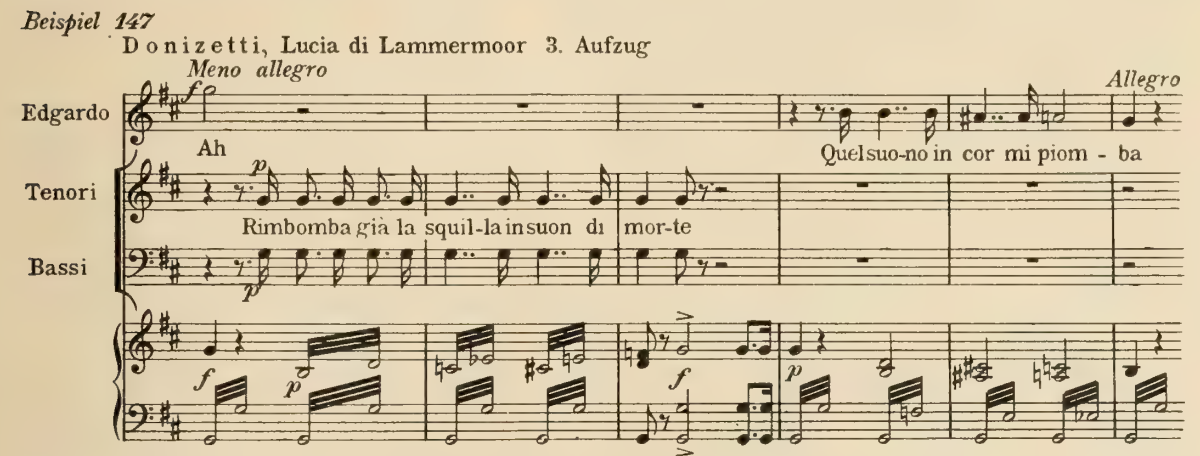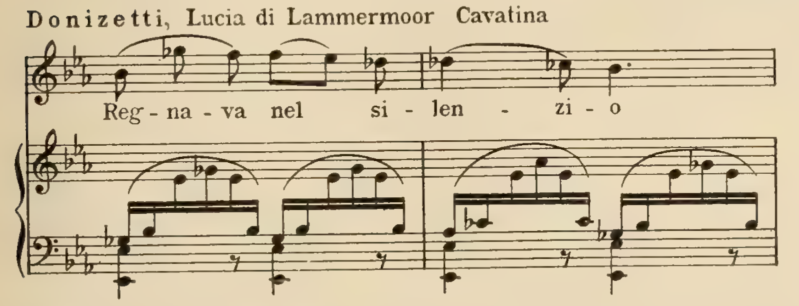




schnitt aus der Sterbeszene von Bellinis „Romeo und Julia“ (I Montecchi ed Capuleti) ist mit Bedacht im Hinblick auf höchste romantische Erfüllung des hier Angedeuteten in Wagners Tristan ausgewählt (Beisp. 146). Das ist das Erwachen — ein unbewußt-romantisches Erwachen — der romantisch-chromatischen Linienstrebungen, die ins Ungeheure verstärkt in der Chromatik des Tristanstils gipfeln. Eine Skizze liegt hier vor, eine von der romantischen bellezza leicht angehauchte Skizze, die aber dennoch die Einheit romantischer Geistesart in der eben angedeuteten dramatischen Verklammerung dartut. Das Bruchstück aus der Schlußszene von Donizettis „Lucia di Lammermoor“ gehört dem gleichen Kreise an (Beisp. 147). Aber bei aller Ähnlichkeit der technischen Gestaltung klingt hier schon leise die romantische Formelhaftigkeit an, die von den italienischen Opernkomponisten bis zum jungen Verdi bis zum Überdruß ausgenutzt worden ist.

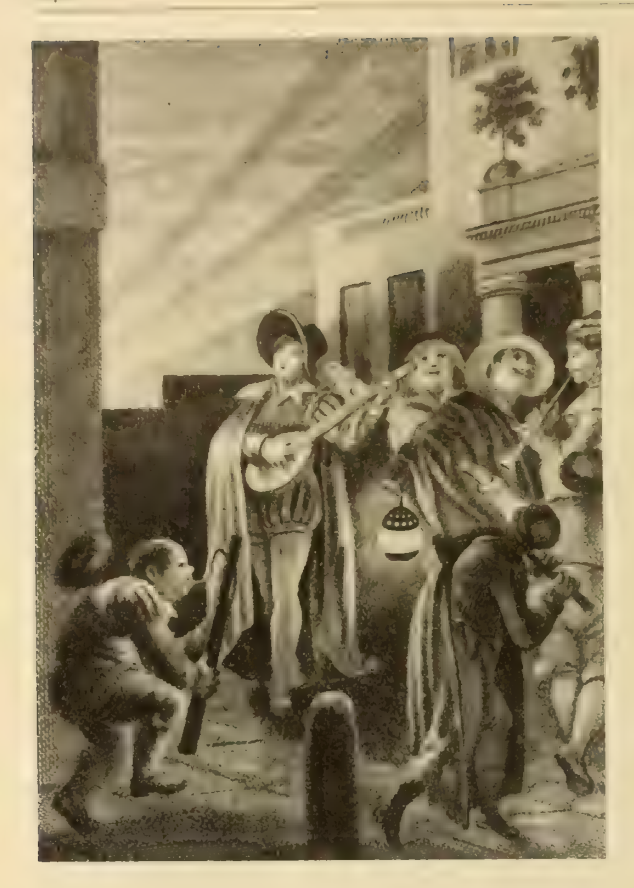
93. Karikatur auf die Verdrängung der italienischen durch die deutsche Oper.







Für Italien ist bis zum Erscheinen Rossinis das Formproblem der Oper Kampfgebiet. Kämpfer sind deutscher und französischer dramatischer Geist in Frontstellung gegen das Neuneapolitanertum. Ihn verkörpern der mit mehr als 70 Opern in die italienische Opernentwicklung eingreifende Bayer Simon Mayr (1763-1845) und die von seinen Ideen beeindruckten Dichter G. Foppa, G. Rossi, L. Romanelli und F. Romani. Ohne eine zweite Reform zu versuchen, knüpfte Mayr an die Erweiterer der italienischen Opernform, Jommelli und Traëtta an. Die Melodienoper wurde mit dramatischen Partien, Ensembles und Chorszenen durchsetzt. Noch bedeutsamer aber wurde der instrumentale Bezirk seiner Partituren, aus denen nicht zuletzt das moderne Orchester hervorgewachsen ist. Instrumente wie das englische Horn, die Chitara francese, die Harfe erhielten durch Mayr ihr Bürgerrecht im italienischen Opernorchester[1]). Erst wenn man Mayrs Opernwerk von seiner textlichen Seite aus beschaut, zeigt sich der wahre Grund, weshalb der Komponist nicht zu einer umstürzenden Umgestaltung der Oper gelangen konnte. Die Textdichter entnehmen zwar auf Mayrs Veranlassung ihre Stoffe der französischen Dramatik, die sich aber unter ihren Händen zu seltsamen Mischprodukten wandeln. Über dem französisierten Libretto lagert breit der gewaltige Schatten Metastasios, und selbst in F. Romanis Umgestaltung des revolutionären „Tarare" des Beaumarchais zur



94. Szenenbild aus Rossinis „Barbier von Sevilla“. Nach I. H. Ramberg von W. Jury. „Sieh schon die Morgenröthe der Welt entgegenlachen“.

Opera seria „Atar“ (1814) erstreckt sich seine Nachwirkung noch. Ja die Technik der Metastasianischen Wut- und Verzweiflungsarie mit ihren impressiven Pausen, die das latente Band der Verse dennoch nicht zerreißen, erhält sich noch bis zur Jahrhundertmitte:

Medea (co' suoi figli):
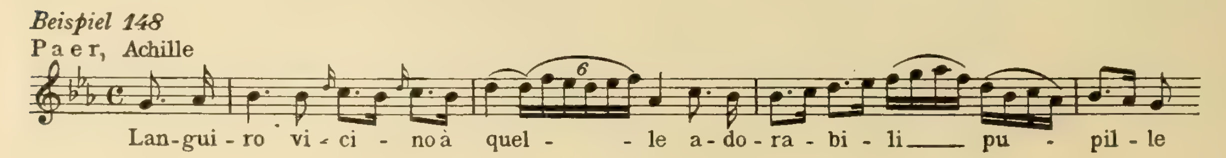
Chi m' arresta? . . . Il braccio mio
Un tremore, un gelo invade . . .
Si ferisca . . . 'Non poss'io . . .
Dalla man l'acciar mi cade! . . .
Son figli miei . . .
La mia vita io lor darei! . . .
Della madre al sen gemente
Vi stringete, o figli ancor . . .
D' ogni Erinni più possente
È di madre il santo amor!

(Medea von C. F. Romani und S. Cammarano. Musik von Mercadante.)

Es kommt hier selbstverständlich nicht auf Metastasio-Reminiszenzen im einzelnen an, sondern auf das, was der Zeitgeist an niemals ganz vergessenen, durch Calsabigi-Glucks „ideale“ Szene nicht verdrängten Liebhabereien, wie dramatischen Verwicklungen mit Intrigen, Verkleidungen, glücklichen Ausgängen verlangte. Auf die noch zwischen hoher und niedriger dramatischer Forderung vermittelnde Oper Simon Mayrs aber folgte die Oper des Mannes, der sich mit klaren, sehenden Augen in den Strudel des Zeitgeistes stürzte, die des Gioacchino Antonio Rossini (1792—1868).

Gegenüber aller einseitigen Verhimmelung hat Rossini selbst in seiner ernsten Unterhaltung mit R. Wagner den Ausgang seines Schaffens aufs engste mit der damaligen „Schlaraffenexistenz“ des italienischen Volkes verknüpft. Er dachte nicht, wie Alfieri, an die zwei großen Italien, das gewesene und das kommende, sondern einzig an das leichtlebige seiner Zeit. Was Simon Mayr als Eklektiker auf der Ebene des Talentes zustande bringt, vollführt Rossini als der große Umschmelzende und der ganz aus Eigenem Gebende auf der Ebene des Genies. Aus Mozarts und Haydns Werken lernt er nicht weniger eifrig als aus den Opernpartituren seiner Landsleute, von denen ihm Sacchini und Fioravanti, kaum weniger aber auch Cimarosa und Paër am nächsten stehen. Nicht gerade eilfertig, aber doch in Kürze werden die Lehrjahre durchlaufen, und bereits im Jahre 1813 tritt mit „Tancredi“ und „L'Italiana in

Beispiel 148
Paer, Achille



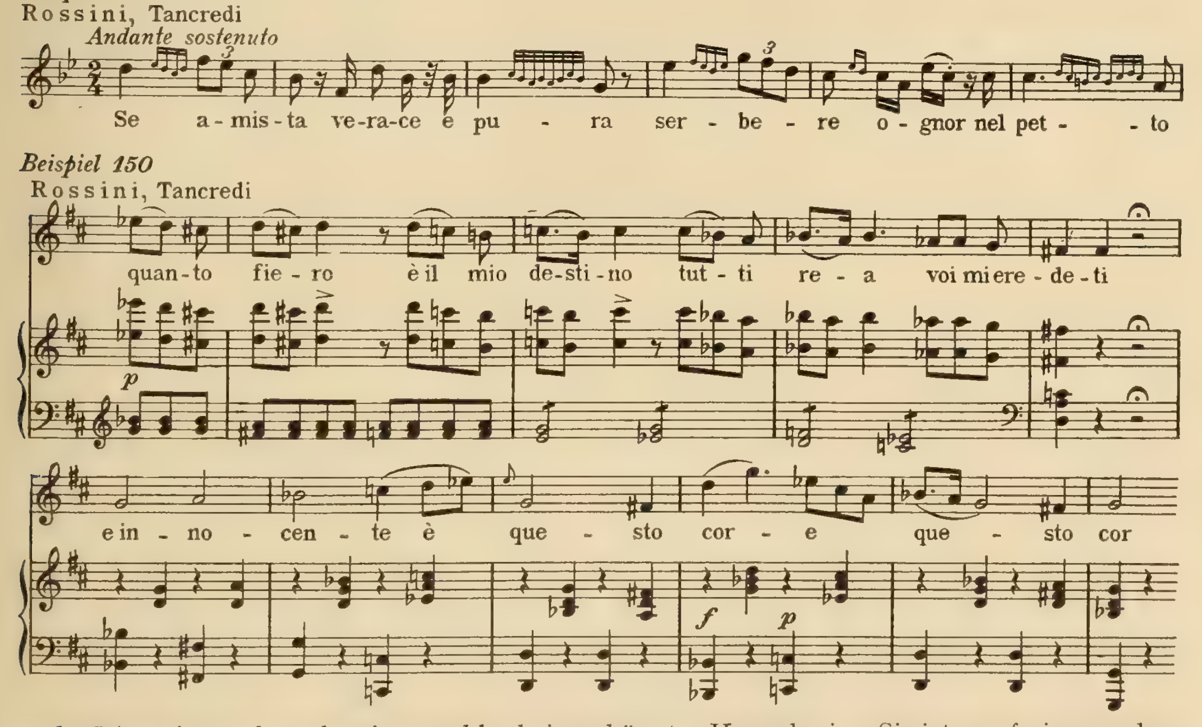


95. Gioacchino Rossini.

Algieri“ der Meister vor die Welt. Die Tankredpartitur des Zwanzigjährigen eröffnet nicht nur Ausblicke in die Eigenart der Tonsprache Rossinis, sie erschließt diese schon bis in ihre tiefen Hintergründe. Die schon von den unmittelbaren Vorgängern stark verschnörkelte (Beisp. 148) Gesangsmelodie erblüht zur üppigsten Koloraturmelodik (Beisp. 148). Neben den schlimmsten nach Publikumswirkung haschenden Einfällen bevölkern aber auch solche das Werk, die auf Jahrzehnte hinaus das Herz Europas in Bann schlugen: Süße sinnliche Melodien von einem schlichten, fast entstofflichten Pathos (Beisp. 150).

Tankred beweist schon, daß Rossinis Musik sich nicht — um an ein Wort Metastasios zu erinnern — um die Angelegenheiten des Kothurns kümmert. Sie ist aber dem Texte gegenüber

Beispiel 149
Rossini, Tancredi



weder Dienerin, noch auch, wie es wohl scheinen könnte: Herrscherin. Sie ist nur frei geworden.



96. Rossinis „Wilhelm Tell". Wandgemälde der Wiener Staatsoper von Moritz von Schwind.

Sie nimmt sich als Rossinische Musik die Freiheit, die dramatischen Linien des Textes zu verstärken, wann und wie sie will, sie nach Belieben zu verlassen, oder auch — wie in dem ganzen heroischen Bezirk — zu durchkreuzen. Goethe konnte deshalb mit Recht von der hohlen Prätension einer heroischen Oper bei Tankred sprechen[2]). Schon der 1816 geschriebene „Otello" deutet in seinen Kraftstellen mit leichtem Anhauch französischer Heldenpose auf den Weg, den Rossini später von der französischen Bearbeitung des „Maometto II" bis zu „Guillaume Tell" eingeschlagen hat[3]).

Von dem Duett zwischen Tankred und Argirio im zweiten Aufzug des „Tankred", also von der ernsten Oper aus, soll hier der Blick zur komischen Oper hinüberschweifen (Beisp. 151).

Beispiel 151

Rossini, Tancredi

Argirio — Tancredi — Tancredi

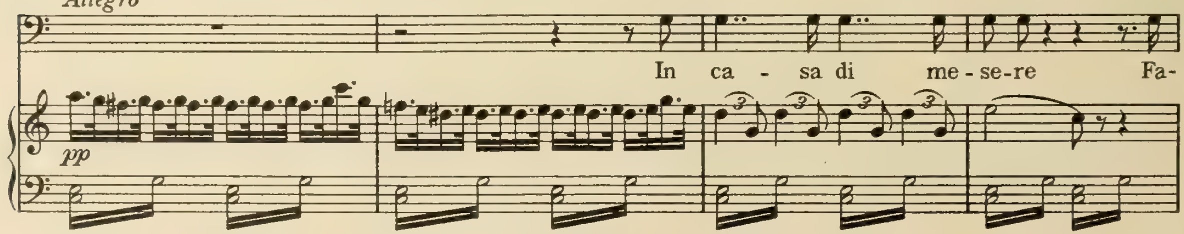
O-diar-ti Ah son si mi - se-ro E la mia fi-glia! Ah

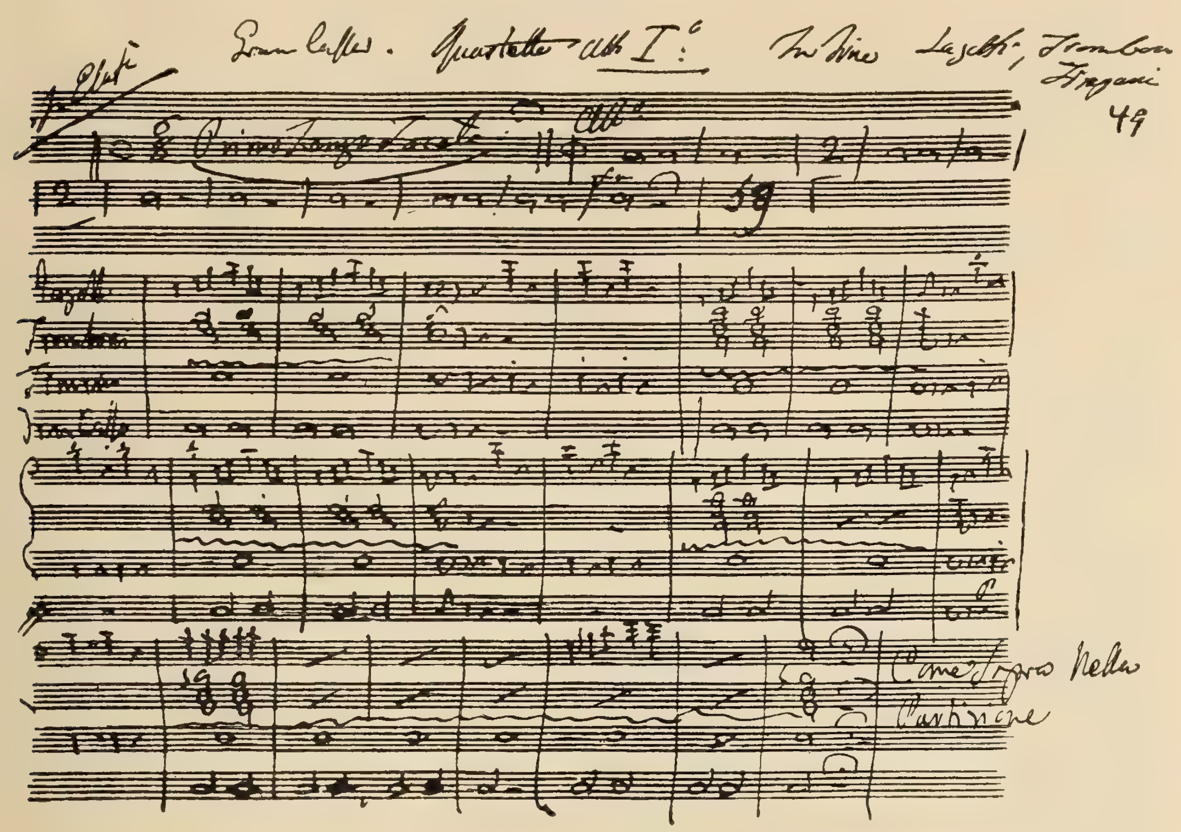
In diesem todernsten Duett steht das Orchester mit seinen heiteren, hüpfenden Motiven in schärfstem Gegensatz zu dem Klageton der Gesangspartien. Ein Vergreifen des Dramatikers, aber ein Zugreifen des Musikers nach den Gesetzen seiner in der Realistik der buffa wurzelnden Natur liegt hier vor. Gemäß Gesetzen, denen das Herausarbeiten von Kontrasten Lebenselement ist, weil der Kontrast zugleich Bewegung bedeutet und damit Handlung, Spiel. Der Gesang des Podestà zu Anfang des ersten Finales der „Diebischen Elster" (La gazza ladra) müßte durchaus im hochdramatischen Sinne aufgefaßt werden, wenn nicht Rossinis Kontrasttechnik die Sachlage schon von Anfang an auf die Grundlage der Entwicklung zum Komischen stellen würde (Beisp. 152). Das ist letztlich auch entscheidend für die großen konstruktiven

Beispiel 152

Rossini, La gazza ladra 1. Aufzug (Finale)

Allegro
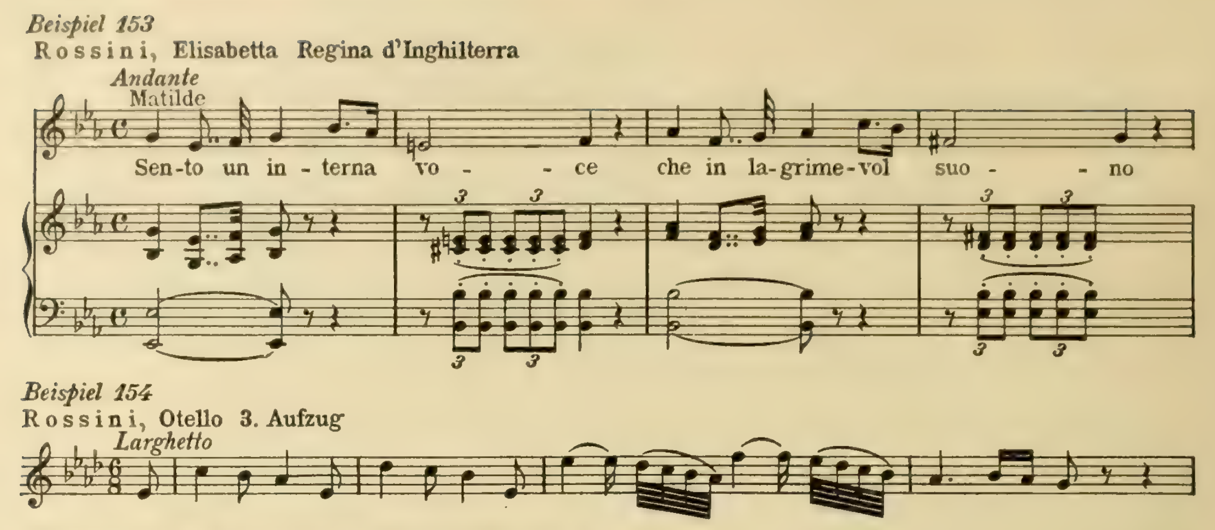




97. Aus Rossinis eigenhändiger Partitur zur „Elisabetta". Berlin Staatsbibliothek.

Ausmaße der komischen Oper des Meisters. Sie ist nicht vom komischen Charakter aus erschaffen, sondern — in der „Italienerin in Algier" sowohl schon wie im „Barbier von Sevilla" (Il Barbiere di Siviglia, 1816) — von der Situation aus. Die dramatische Situation gestaltet jede Einzelheit, sie formt auch die dramatische Einzelgestalt, der sie den letzten Schliff erst im Miteinander der großen Ensembleszenen gibt. Für den Teilbezirk der komischen Oper ist in der Tat mit Rossini die Geschichte der Oper zu Ende, freilich hier keineswegs im Sinne einer völligen Erschöpfung und Entartung, wie Wagner annahm[4]). Vielmehr in einem vollendeten Ausbau der durch Mozart, Cimarosa, Paësiello, Mayr ihrer Erfüllung nahegebrachten Opera buffa. Außer den schon erwähnten romantischen Zügen soll hier noch auf romantische Einzelheiten hingewiesen werden, wie sie insbesondere in „Elisabetta" zuerst in bestimmter Weise ans Licht treten als zarte, oft in einem instrumentalen Lauf verhauchende Arieneinleitungen, in Terztonmodulationen und neapolitanischen Wendungen von besonderer Farbigkeit. Romantische Gefühlsschwelgerei kann man schließlich auch die in eine gewisse Überdehnung hineingetriebene ältere empfindsame Seufzermanier nennen, die zum Typischsten von Rossinis Schreibweise gehört (Beisp. 153).

Von der ebenfalls als typischer Fall zu wertenden Melodie aus dem Gebet der Desdemona (Beisp. 154) läßt sich die Stellung Rossinis zur Romantik wie von einem Stilbarometer ablesen. Es soll nicht gegenständliche, sondern symbolische Bedeutung haben, wenn ich sage, daß hier der Griff des Komponisten in die deutsche Klassik sich über sein Eigenstes sich wiederum dem Deutsch-Romantischen, hier etwa der zarten Romantik Webers zuwendet.
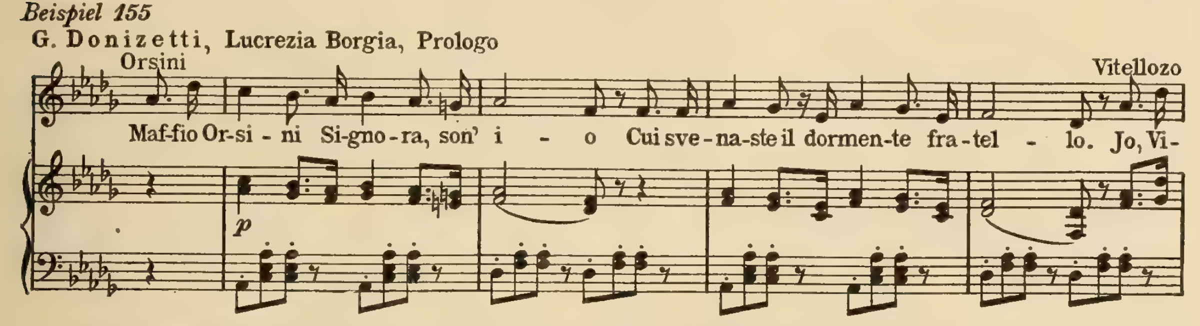



98. Mme. Stolz und Mr. Duprez in Donizettis „Favoritin“.
Pariser Aufführung 2. 12. 1840. Nach Franç. Lepaulle und Desmaisons.

Rossinis große Kunst der Instrumentation wirkte auf seine Umgebung und Nachfolge nicht weniger gewaltig ein, als sein Melodienstrom auf das Publikum. Aber die individuelle und differenzierte Orchesterbehandlung in seinen frühen und mittleren Werken wurde weit weniger zum Vorbild genommen, als der übermäßige Gebrauch von Posaunen, Ophikleiden und Schlaginstrumenten aller Art in den späteren Kompositionen, zu dem ihn nicht zuletzt die großen Raumverhältnisse der Pariser Opernhäuser genötigt hatten. Selbst in seiner Masseninstrumentation weiß jedoch Rossini oft das Maß noch zu halten, das seinen Nachahmern alsbald abhanden kam. Von dem dick instrumentierten Finale des dritten Aufzuges des „Moise“ (1827) stellte der hier kompetenteste Beurteiler H. Berlioz fest, daß in ihm Orchester und Chor so gut aufgebaut seien, die Klangfülle so gewaltig sich ausbreite, daß die Musik selbst in diesem Getöse nicht untergehe, so daß der in größten Dimensionen nach allen Seiten sich ausbreitende Strom eine der größten Wirkungen hervorbringe, die die Oper zu verzeichnen habe[5]).

Unter den Italienern, die in der ernsten Oper Rossinis Stil schnell vergröbert haben, steht in erster Reihe der Bergameser Mayr-Schüler Gaëtano Donizetti (1797—1848). Skrupellos plündert er die Werke seines gefeierten Landsmannes und stopft die Partituren seiner ernsten Opern damit an, so daß auch seine bekanntesten Arbeiten: Lucrezia Borgia (1834), Lucia di

Lammermoor (1835) heute einem Rossini-Museum gleichen. Unerträglich wirkt besonders der die einzelnen geschlossenen Partien der Oper in trostloser Einförmigkeit zusammenschließende Gleichrhythmus, wie überhaupt die ganze innere Dürftigkeit des instrumentalen Aufputzes. Aber im solistischen Gesang, der seine Hauptwirkung in die Kleinformen der Kavatinen und Romanzen und Arietten zu legen pflegt, packt er seinen Hörer zumeist mit fortreißender Kraft. Auch er weitet, wie Rossini, den Opernschauplatz zum großen volkstümlichen Tummelplatz, so daß seine Terzen- und Sextenmelodien oft geradezu von der Straße geholt erscheinen (Beisp. 155).



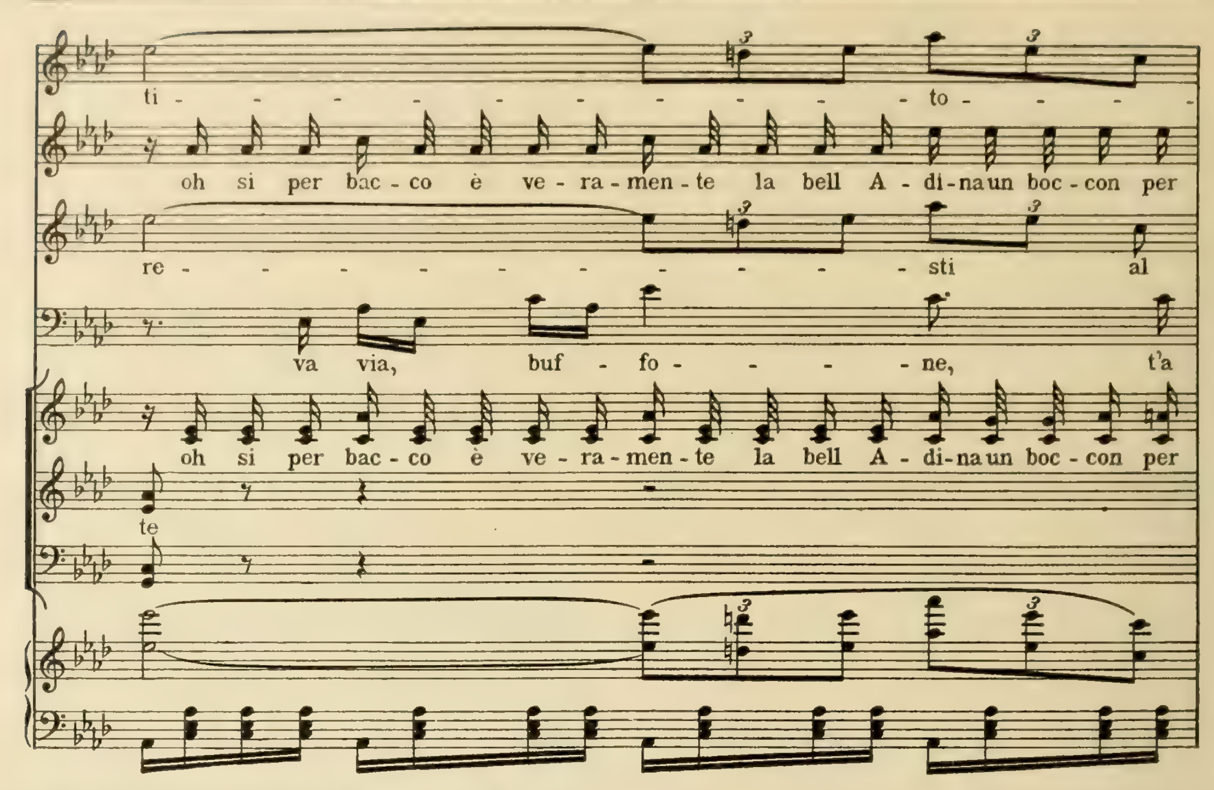
Dieser realistische Zug kommt seinen komischen Opern zugute, von denen I Pazzi per progetto (1829), L' Elisir d'Amore (1832), Don Pasquale (1843) als höchste Gipfel der Gattung neben den Meisterwerken Rossinis aufragen. Wie dieser verläßt auch Donizetti die Bahn der landesüblichen Typencharakteristik nicht, aber er durchmißt sie wie Rossini bis zu ihrem Endpunkt. An diesem selbst aber steht — als eine musikalische Filigranarbeit von unerhörter

Beispiel 156

G. Donizetti, L'Elisir d'Amore, Erstes Finale

(*Larghetto*)

vo. che pen -
te, si, si
te ne - - dor -
ma - - ni, va vi - - - - - a
te
oh si per bac - co e ve - ra - men - te la bell A - di - na un boc - con per

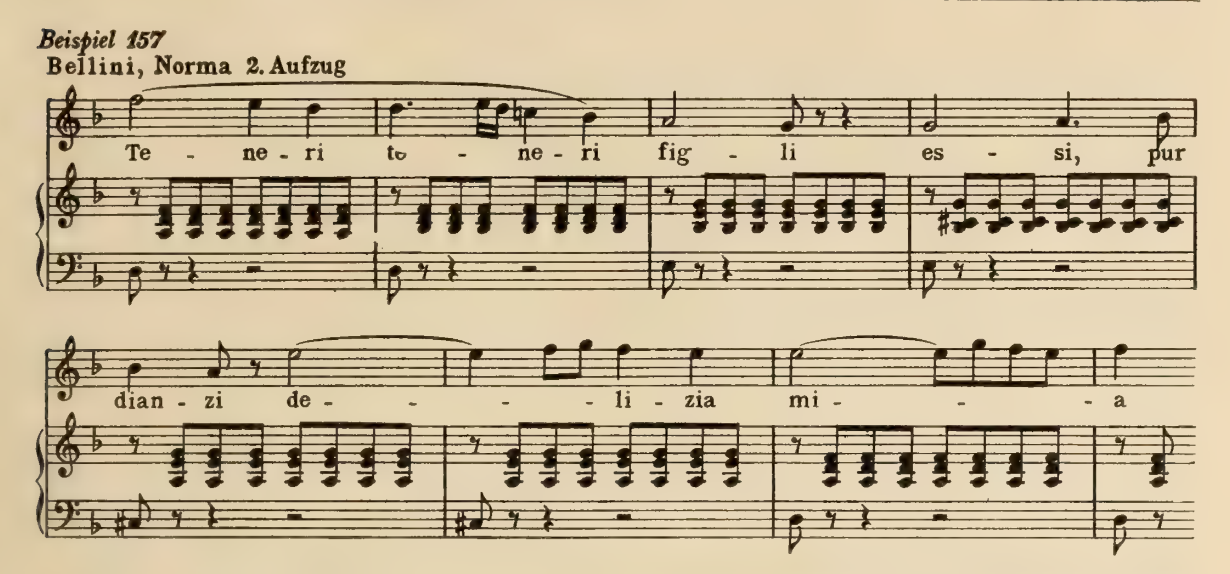


Feinheit — Donizettis geistsprühendes, von Lebendigkeit und Laune übersprudelndes Finale (Beisp. 156).


99. Maria Malibran als Norma. Lithographie von Nap. Thomas.

Im Gegensatz zu Donizetti, der seit 1840 französischer Einwirkung zugänglich wurde, verkörpert der Sizilianer Vincenzo Bellini (1801—1835) den rein italienischen Opernstil. Dieser ist noch etwas anderes als nur die Reaktion auf die Gewalttätigkeiten der Mayr-Schule[6]). Er erstrebt mit seiner auffälligen Zurückdrängung des Instrumentalen geradezu eine Errichtung des Opernbaues auf der Grundlage der dramatischen Gesangsoper. Das, was der junge Wagner die Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne in einer klaren, faßlichen Melodie nannte, wurde die eigentliche Domäne Bellinis. Der Kreis der dramatischen „Leidenschaften" ist bei Bellini weit enger als etwa bei Rossini, und über die weichen, schmerzlich-aufgewühlten Affekte stößt er selten vor, wenn er sich nicht verleugnen mag. Selbst die gewaltigste Schöpfung des Meisters, die 1831 für Mailand geschriebene Norma, beweist dies in den meist recht schablonenhaften „Heldengesängen" des ersten Aktes, von denen sich Normas Klage um ihre Söhne (Beisp. 157) mit der ganzen plastischen Klarheit des Bellinischen Vokalstiles abhebt. So sehr steht für den
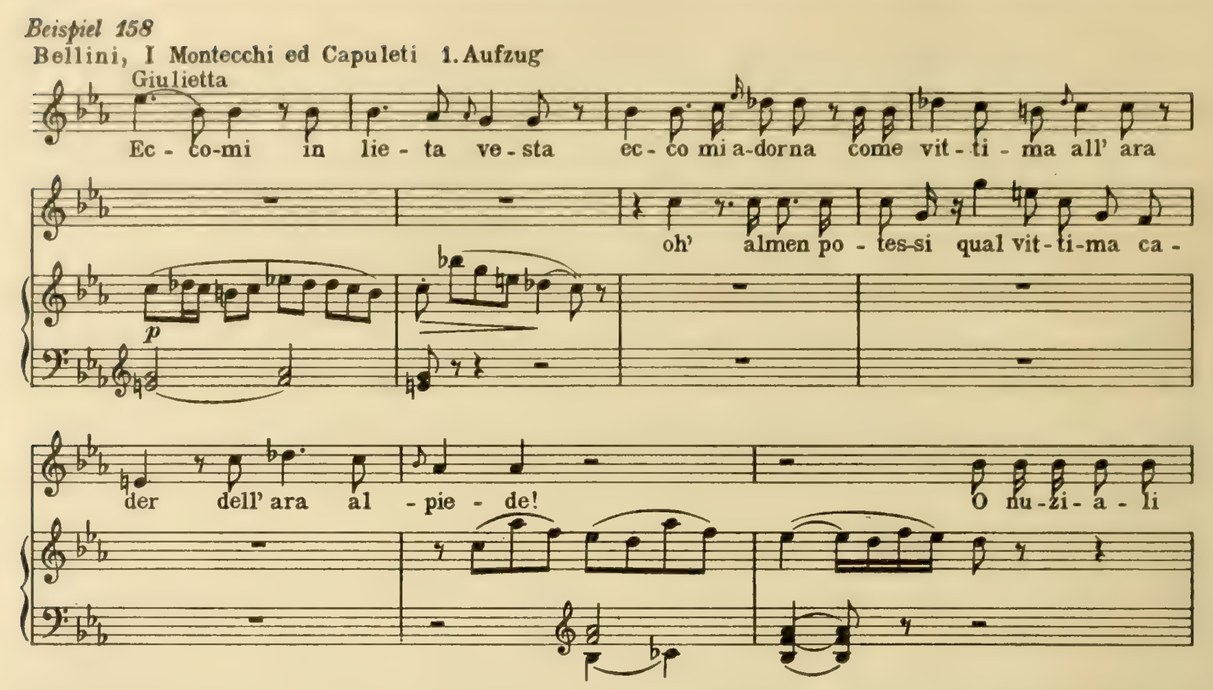
Beispiel 157



Komponisten das Gesangsmäßige im Vordergrund der dramatischen Interessen, daß er in Zweifelsfällen, bei verschiedener Fassung einer Textstelle nicht selten seinem Sänger die den Ausschlag gebende Stimme zuerkannte[7]). Aus dieser Einstellung zur dramatischen Gesangsoper wird es verständlich, daß eine dramatische Kulmination wie die Trennung von Romeo und Julia in ,,Montechi ed Capuleti" beispielsweise allein im Gesanglichen — einem hinreißenden Unisono-Zwiegesang des Liebespaares, den der übrige gewaltige Finaleapparat lediglich ,,begleitet" — entschieden werden kann. Weiterhin ist es nur eine Folge von Bellinis dramatischer Grundauffassung, wenn er das Rezitativ in seinen Opern anders behandelt als seine Mitkomponisten. Bellinis Rezitativ ist nicht formelhaft, es vermeidet trockene, ausdruckslose Stellen, es hat Teil an dem Strome der Vollmusik (Beisp. 158). Und dieses Mittel, dieses Zurückgreifen auf die alte große Tradition des italienischen Rezitativs macht dem Komponisten den Weg zu dem größten frei, das er geschaffen hat: zu seiner dramatischen Szene. Der Schluß der ,,Norma" vom Erscheinen des Pollione an, oder auch die große Schlußszene der ,,Montechi ed Capuleti" sind musikdramatische Einheiten, wie sie die gleichzeitige ernste Oper sonst nicht kennt. Einheiten im Sinne einer lediglich von der Dichtung aus bestimmten Gestalt, in der die musikalische ,,Form" als solche keine Macht



100. Szenenbild zu Bellinis ,,Puritanern".
(Album des théâtres.)
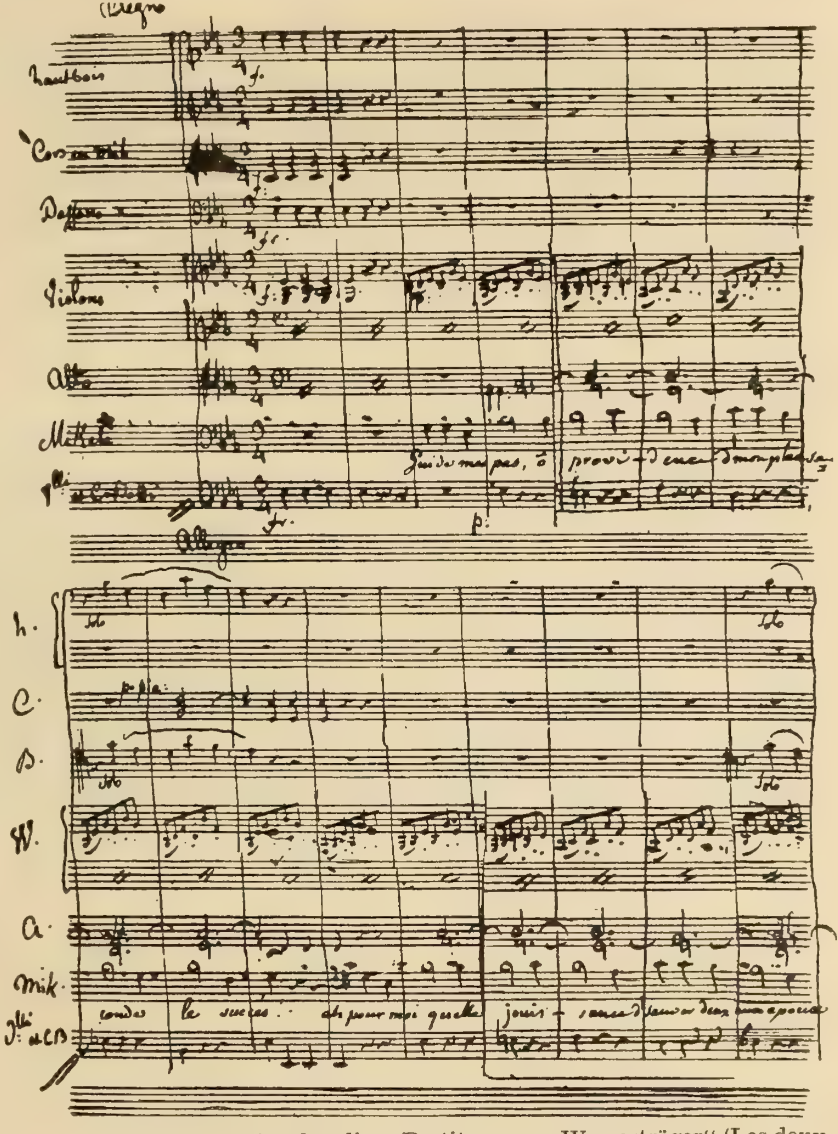


mehr bedeutet. Solches kannte zur damaligen Zeit sonst nur die Opera buffa. Es der ernsten Oper zugeführt zu haben bleibt das unvergängliche Verdienst Vincenzo Bellinis.

Von den im Schatten der drei Führerpersönlichkeiten stehenden italienischen Opernkomponisten, von denen hier nur Vincenzo Fioravanti (1799—1877), Pietro Generali (1782—1832), Giovanni Pacini (1796—1867) und G. Saverio R. Mercadante (1795—1870) genannt werden, hat der zuletzt Genannte den Versuch unternommen, den Sturz der Oper aufzuhalten. Die Anregung zu dem, was Mercadante kühnlich eine Revolution der Oper genannt hat, ging von dem berühmten Historiker der neapolitanischen Schule Francesco Florimo (1800—1888) aus. Mercadante hat selbst das Ziel dieser Opernreform in einer Reihe von Programmpunkten festgelegt: „Mannigfaltigkeit der Formen, Verbannung der trivialen Kabaletten, wie des Crescendos, Knappheit des thematischen Gewebes, wenig Wiederholungen, mancherlei Neuerungen in den Kadenzen, Sorgfalt bezüglich des dramatischen Teiles, ein reiches, doch den Gesang nicht verdeckendes Orchester, Hinweglassung der langen Soli in den konzertierenden Stücken, die der Handlung zum Schaden die anderen Stimmen zur Untätigkeit nötigen, wenig große Trommel und sehr wenig Schlaginstrumente[8])."

Hier ist in der Tat eine Aufstellung aller Hauptursachen gegeben, die den Verfall der italienischen Oper herbeigeführt haben. Über die Erkenntnis hinaus aber ist Mercadante, dessen Partituren eine Musterkarte dieser Verfallserscheinungen sind, nicht bis zu der ersehnten Reform vorgedrungen. Was er erstrebte, sollte erst G. Verdi ausführen.

FRANKREICH.

Auf der Grundlage, die die Gluck-Schule für die ernste, die Grétry für die heitere Oper Frankreichs gelegt hatte, konnte diese zu Beginn des neuen Jahrhunderts ohne Schwierigkeit weiterbauen. Nicht zuletzt auch deshalb, weil die alte französische Ansicht von der Gleichwertigkeit der textlichen und der musikalischen Arbeit in der Oper unvermindert ihre Kraft



101. Aus Cherubinis eigenhändiger Partitur zum „Wasserträger“ (Les deux Journées). Berlin, Staatsbibliothek.
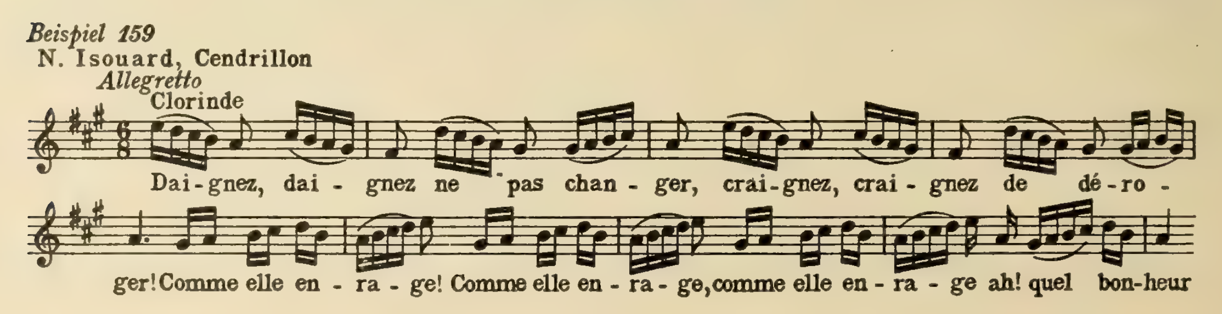
behielt. Dem deutschen Beobachter, wie einem J. Fr. Reichardt, konnte es bei seinem Pariser Aufenthalt von 1802 und 1803 wohl als eine Merkwürdigkeit erscheinen, daß die Franzosen eine Oper allein wegen ihres minderwertigen Textes ablehnten. Dieses deutsche Urteil Reichardts über französische Opernzustände ist besonders da von Bedeutung, wo es die Grenzen zwischen Italien und Frankreich absteckt, wo es erkennt, daß auf dem Wege der Italiener vor allem die komische Oper weiter vorgerückt ist. „Und wenn die Dichter fortfahren . . . gemeinschaftlich mit den Komponisten und den Sängern und Schauspielern nach dem eigentlich sinnlich darstellenden und dem kunstmäßigen Totaleindruck zu streben, so werden sie dieses Genre, wo nicht vollenden, so doch immer mehr vervollkommnen[9]).“ In Cherubinis „Les deux Journées“ (1800) tritt dieser „Totaleindruck“ zuerst am großartigsten in Erscheinung, rein und schon vollendet in sich. Fortzeugend wirkte dieser Stil aber weit mehr in Deutschland als in Frankreich, wo man nicht dieses auch in Cherubinis scherzhaften Tönen mitschwingende Ethos suchte, sondern nur Witz und sprudelnde Grazie, wo der satirische, parodierende, wortspielende Vaudeville-Geist das Ferment auch der höheren Gattung der Konversationsoper wird, wie er in einem „Couplet en Rondeau“ des Vaudevilles „La chambre de Molière“ sich kundgibt:
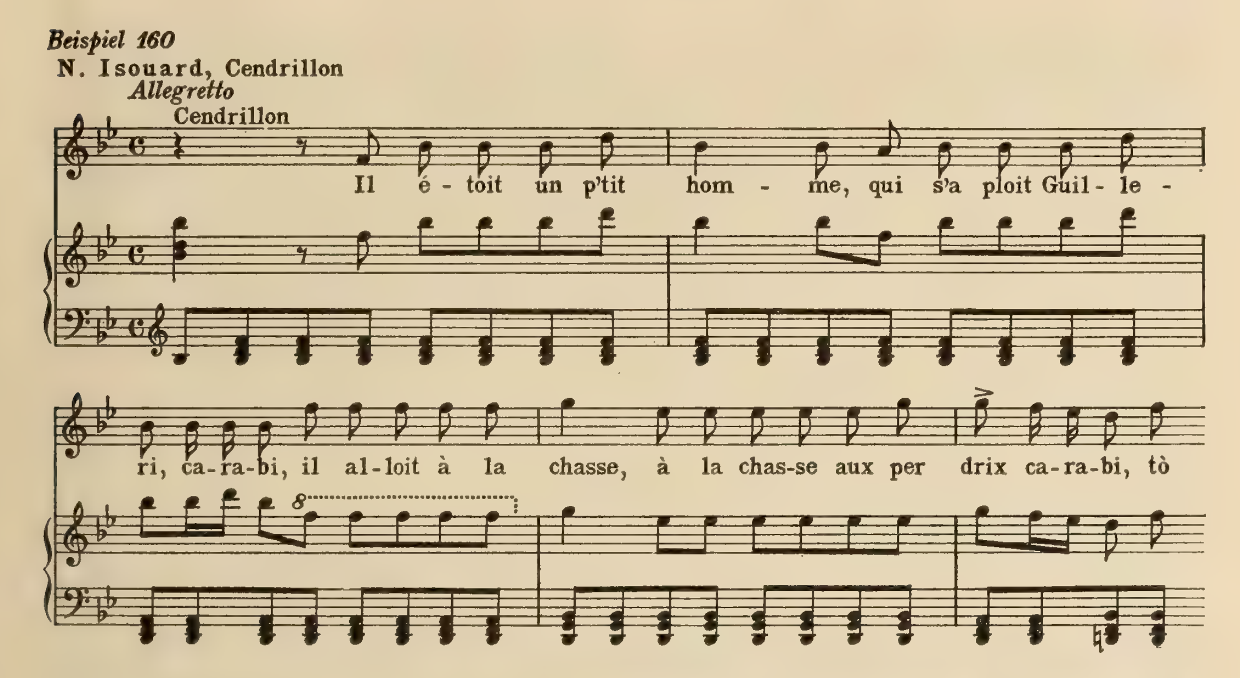
Dans la chambre où naquit Molière
Logerez vous un Trissotin ?
Mettrez-vous un apothécaire ?
Recevrez-vous un médecin ?
Ils y trouveroient l'air mal sain
L'avare y seroit en colère
Le faux dévôt y maigriroit,
Et pas un d'eux ne dormiroit
Dans la chambre où naquit Molière.

102. Szenenbild zum 5. Akt von Cherubinis „Armida". Nach Schinkel von Jügel.

Solch übermütigen Ton hatten Nicolas Dalayrac (1753—1809), P. A. D. della Maria (1769—1800) zu treffen gewußt, die im Gegensatz zu dem an den alten Idealen der largesse et clarté festhaltenden Méhul die Brücke zu der komischen Oper der Niccolo Isouard (Nicolo de Malte) und François Adrien Boïeldieu schlagen.

Niccolo Isouard (1775—1818), der durch die italienische Schule des Sala und Guglielmi gegangen war und zuerst italienische Opern geschrieben hatte, trug vieles vom Geist der Opera buffa in die französische Konversationsoper hinein, der er mit „Cendrillon" (1810), „Le billet de loterie" (1810) und „Joconde" (1814) seine bekanntesten Werke zuführte. Seine Opern bieten ein recht buntes Gemisch von italienischem Koloraturgesang (Beisp. 159) und dem stilechtesten französischen Konversationston (Beisp. 160). Isouard vermag geradeso geistreich zu schreiben,





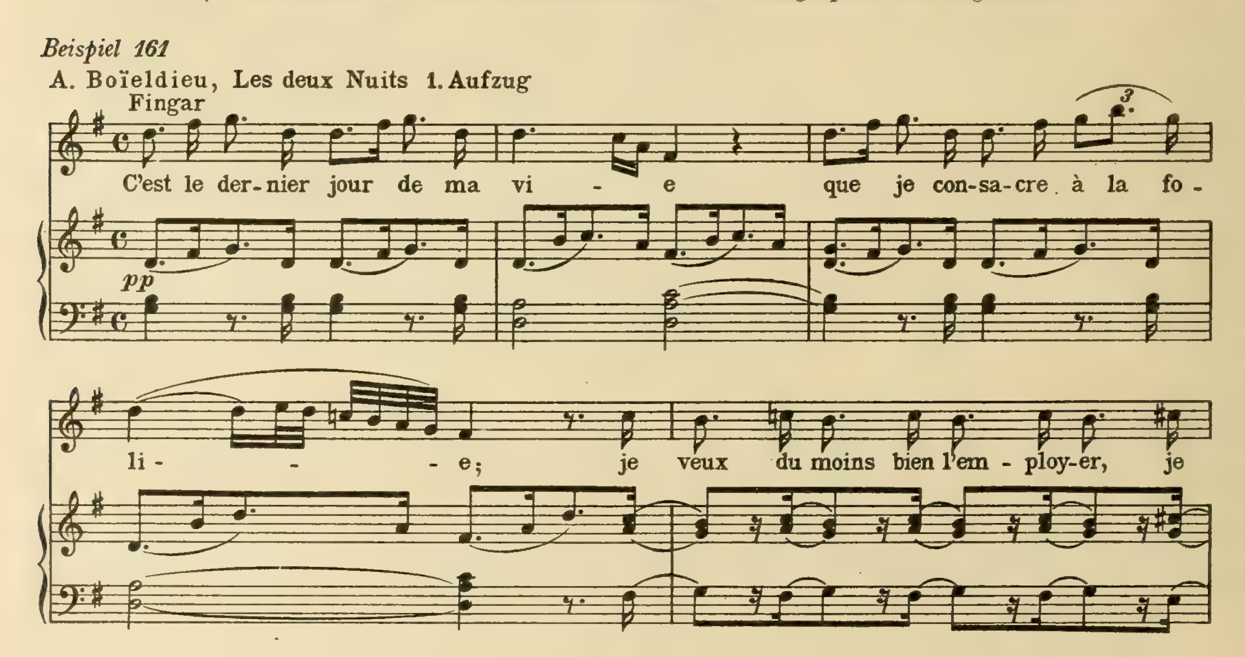
wie es ihm leicht fällt, seine gefälligen Melodien durch modische Bolerorhythmen zu unterspülen. Seine bunte Unterhaltsamkeit erklärt seine ungeheure Volkstümlichkeit hinlänglich, wenn auch ernste Kritiker wie K. M. von Weber gegenüber seiner Gleichstellung mit Boïeldieu schon Verwahrung einlegten.
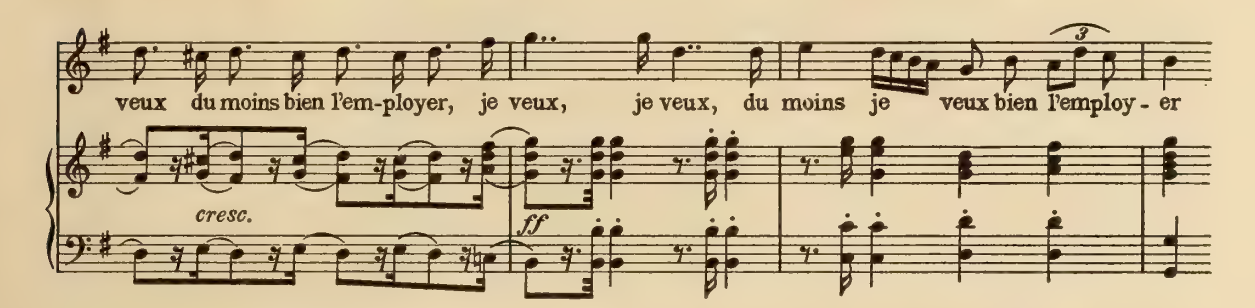


103. Szenenbild aus Isouards „Joconde".

Im Gegensatz zu dem ihn hart befehdenden Isouard wuchs Adrien Boïeldieu ganz aus dem Eigenbezirk der „Nation chansonière" heraus, aus dem Boden des Couplet und der Romanze, mit denen er sich den Weg zum Bühnenerfolg bahnte. Er, dem nach eigener Versicherung Cherubini, Méhul und Rossini die eigentlichen Vorbilder gewesen sind, war ein Genie des Ausgleiches auf der zwischen diesen Extremen verlaufenden Mittellinie. Er fand sie ohne langes Tasten, mit der instinktiven Sicherheit des berufenen Opernkomponisten. Die Italianismen Isouards weiß Boïeldieu zu vermeiden, und nur jene Sanglichkeit, die er seinen Schülern als erstes Erfordernis des dramatischen Gesanges einhämmerte, überstrahlt seine Schöpfungen (Beisp. 161).

104. Szenenbild zu Boïeldieus „Weißen Dame". Lithographie von Engelmann.





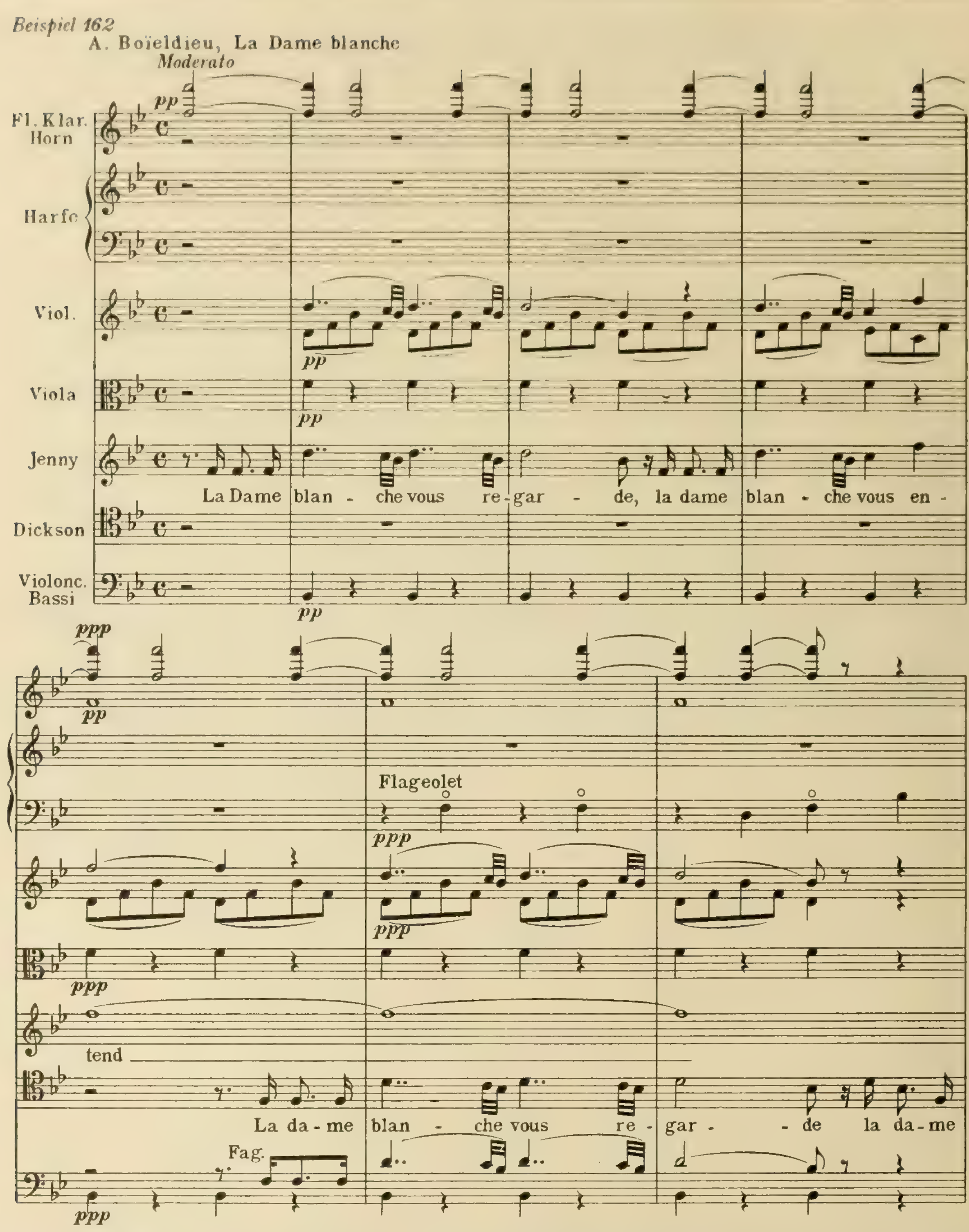
Mit einem kühnen Ruck hebt Boïeldieu in seinen Meisterwerken „Jean de Paris" (1812), „Le petit chaperon rouge" (1818), „La Dame blanche" (1825) und „Les deux nuits" (1829) die komische Oper seines Landes auf die Höhe der Opera buffa empor. Das, was der Opéra comique im ersten Jahrzehnt noch gefehlt hatte, das große, belebte, den dramatischen Mittelpunkt abgebende Ensemble und Finale, erschafft er. Seine Musik ist in der Tat wie bei Rossini das Hinstreben, das Crescendo zu den großen Kulminationsszenen, in denen das beschwingte Spiel des gesamten Personenaufgebotes gipfelt.



105. Adrien Boïeldieu, von Isabey.

Wieder hatte — wie in der galanten Epoche der Couperin und Watteau — nationaler Esprit und nationale Grazie den ihr ganz gemäßen, zeitentsprechenden Ausdruck gefunden. Er fällt ganz in Boïeldieus Melodie — seine Harmonie ist zumeist mager — hinein, in eine klare, in ihrer strengen Geschlossenheit an das Gezirkelte streifenden Melodie. Sie klingt hier in einem Bruchstück aus der Oper „La Dame blanche" an, das auch in der Instrumentation von dem abwägenden Maßhalten des Komponisten Kunde gibt (Beisp. 162).

Erst in dem Spätwerk „La dame blanche" traf Boïeldieu mit dem Dichter Eugen Scribe (1791—1861) zusammen, dessen Schaffen den Lebensnerv der Oper der Epoche berührt. Die Zeit ist über Scribe nicht anders als über Metastasio hinweggegangen, sie hat seine Dramatik zernagt bis auf das Gerüst, das Skelett seiner Technik, einer bis ins kleinste gefeilten Technik. In dieser Technik der dramatischen Unterhaltsamkeit, des Intrigenspiels, des Imbroglio fand aber die Opéra comique gerade den Halt, der ihr notwendig war. Ideendramatik, der Scribe bewußt aus dem Wege gegangen ist, war auch nicht ihr Gebiet. Scribe aber verstand es meisterhaft, altbekannte, typische Bühnengestalten, wie Banditen und Lazzaroni (Fra Diavolo, Marco Spada, Fiorella), solche aus den Feerien (Le cheval de Bronce, Le Lac des Fées), oder aus dem



Leben der Bühne selbst (Le Concert à la Cour, L'Ambassadrice, La Barcarolle) wieder in für die Oper seiner Zeit brauchbare Figuren umzuwandeln. Der Musiker, mit dem er in engster

Zusammenarbeit und nicht bloß der Vorarbeit des Textdichters gemeinsam wirkte, war Daniel François Esprit Auber (1782—1871).

Ist Boïeldieu der geniale schöpferische Gestalter der nationalen komischen Oper Frankreichs gewesen, so war Auber, der Autor von 37 komischen Opern wenigstens in seiner ersten und mittleren Schaffenszeit, ein das überkommene Erbe sorgsam betreuender Verwalter. (Le Maçon (1825), Fra Diavolo (1830), Le Domino noire (1837), La Part du Diable (1843). Die drei hier gegebenen Bruchstücke aus Auberschen Gesängen (Beisp. 163, 164, 165) bedeuten ebenso viele stilistische Hauptmomente im Werke des Komponisten. Die Stelle aus Fra Diavolo zeigt Auber ganz in der Sphäre des heimischen Vaudeville-Tones. Hier herrschen die Gesetze der schlicht-volkstümlichen Wort-Ton-Verpassung, die in den höheren Kunstformen keine Steige-

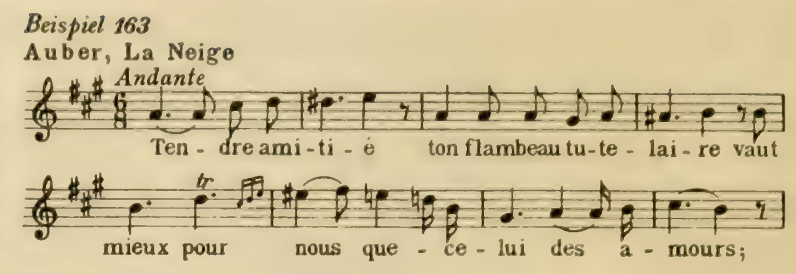


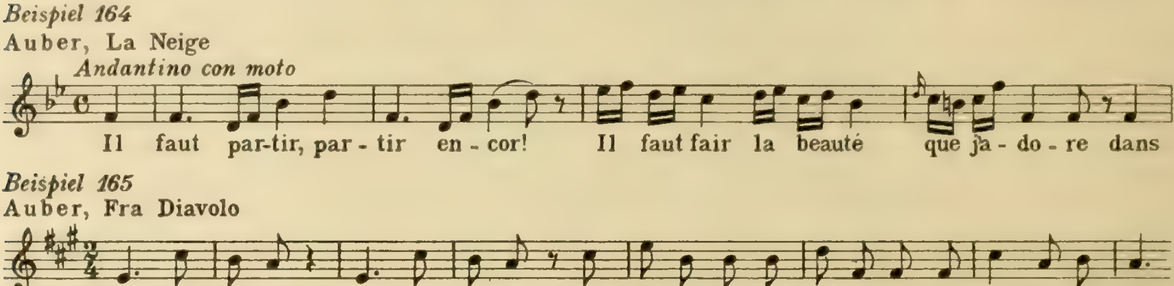
106. Szenenbild aus Aubers ,,Fra Diavolo", nach Schoeller von Zincke.
„Nun kannst Du sehen, wie das Glück uns lächelt. Bald wird der Lord, seine Frau und ihr Geld unser sein."



107. Szenenbild aus dem 2. Akt von Aubers ,,Fra Diavolo".
Frau Spitzeder als Zerline. (Souvenir théatrale (!) de Munich.)

rung, sondern eine für Aubers Stil sehr bezeichnende Lockerung erfahren. Was aber bei der Stelle: Tendre amitié noch als kompositorische Lässigkeit angesehen werden kann, wird bei: Il faut partir zu einem





sich wie ein roter Faden durch Aubers Schreibweise hinziehenden Stilsymptom. Es ist die Gewaltherrschaft des Gleichrhythmus, der Kontertanzrhythmen, die schon Wagner in seinen Erinnerungen an Auber unerbittlich gegeißelt hat. Neben Auber, der seinen unleugbaren Schwächen immer wieder die Eigenschaften des hochbegabten Musikers entgegenzustellen hatte, vermag nur L. J. Ferdinand Hérold (1791—1833) die komische Oper in seinen Werken „Zampa" (1831) und „Le Pré aux clercs" (1832) auf gleicher Stilhöhe zu halten. Mit Adolphe Adam (1803 bis 1856), der sich mit dem 1836 geschriebenen „Le Postillon de Longjumeau" einen Welterfolg erschrieb, setzte der Niedergang ein. Die um die Jahrhundertmitte entstandenen Opern Adams verlieren in den Chansons und Couplets den bodenständigen Ton des Volksgesanges, den Auber durchweg festzuhalten verstand, und



108. Dekoration zu Aubers „Maurer und Schlosser". Radierung von F. Beuther.



109. Szenenbild zu Aubers „L'Estocq", von Mélingue.
Vite, emporte-la — une-deux houp.

schwenken ersichtlich in die Richtung der Offenbachschen Operette ein (vgl. das Beispiel aus der Giralda von 1850, Beisp. 166).

Die ernste französische Oper, die vor dem Erscheinen Glucks in Paris solange neben den Interessen ihrer Zeit hergegangen war, fand zu Beginn des neuen Jahrhunderts sogleich den Anschluß an die Ideen ihrer Epoche. Sie fand ihn auf dem Wege, den ahnungsvoll Grétry als den einzigen, gangbaren für die dramatische Musik bezeichnet hatte, um aus dem „monströsen Genre" der Revolutions- und Schreckensopern herauszukommen: „Alles gemahnt uns also, wieder einen Schritt rückwärts zur Einfachheit hin zu tun, und wir können ganz sicher sagen, daß diese für uns wieder allen Reiz der

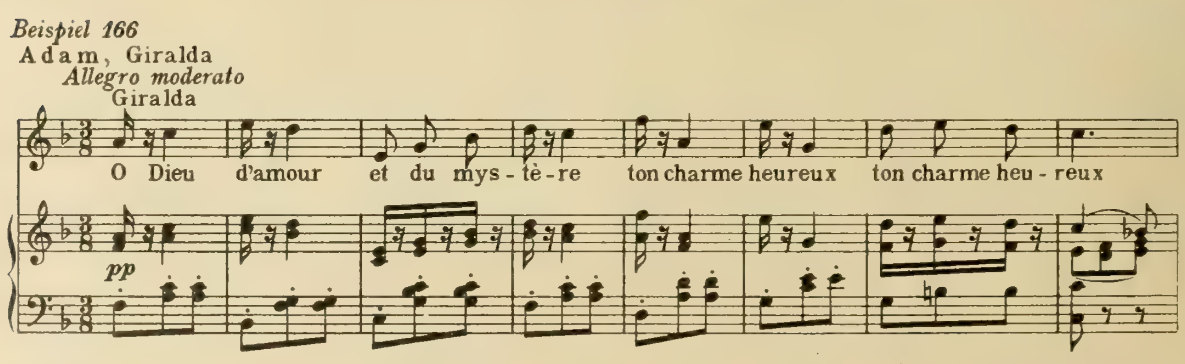


110. Szenenbild zum Ende des 3. Aktes von Aubers „L'Ambassadrice". (Album des théatres, 1837).



111. Auber, Lithographie von Lafosse, 1865.

112. Szenenbild zum Ende des 1. Aktes von Herolds „Zampa".
Träger der Titelrolle A. Bayer. Souvenir théatrale de Munich.



Neuheit haben wird". (Grétry, Mémoires ou Essais sur la musique. Übers. von K. Spazier,

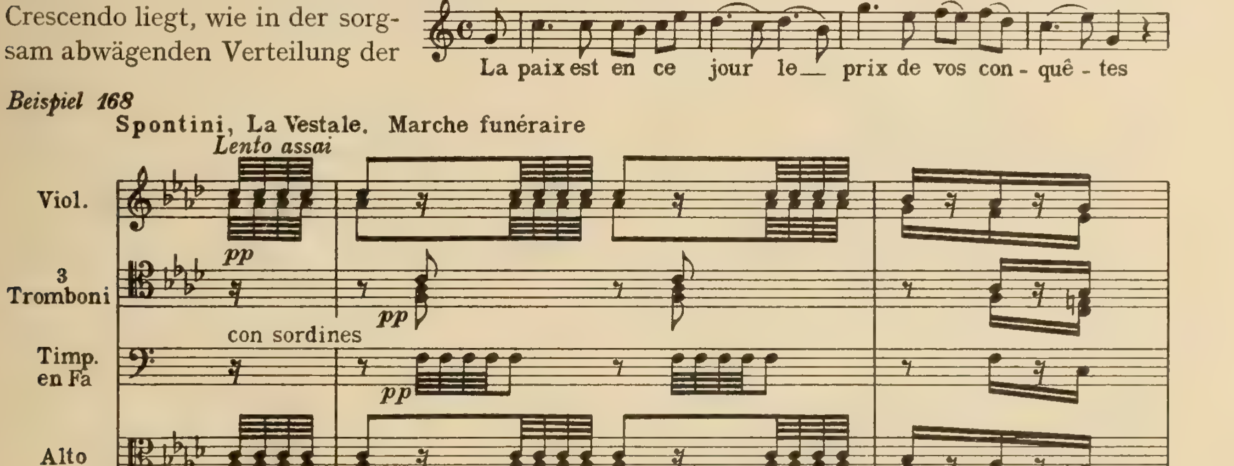
S. 240). Grétrys Voraussage erfüllte sich in der Oper des Gasparo Luigi Pacifico Spontini (1774—1851), der in seiner Römeroper „La Vestale“, die er als Musikdirektor der Kaiserin Josephine 1807 schrieb, dem napoleonischen Klassizismus sein stilechtestes Tonwerk schuf. Der Kraftstrom der Zeit, in der es entstand, durchflutet die Oper von der ersten bis zur letzten Note, natürlich in erster Linie als Spontinis sprichwörtliches heroisches Pathos, das selbst in seinen Friedensgesängen noch leise nachzittert (Beisp. 167). Als klassizistische Kunst aber ist die Spontinische vor allem Gegensatzkunst. Von Gluck hat er die Verteilung der dramatischen Farben gelernt. Er versteht es meisterhaft, dem Heroischen echte, tiefe Empfindung als Gegenfarbe zu setzen. Auch der Aufbau der größten Szenen verrät die Hand des mit dem Blick auf die klassische Szene des Corneille maßhaltenden Künstlers. Als Beispiel solcher klassizistischer Mäßigung sei der Anfang des Marche funéraire aus der Vestalin angeführt (Beisp. 168), eine Szene, deren großer Reiz einmal in dem aus dem Nichts zu gewaltigstem Aufruhr anwachsenden Spontinischen Crescendo liegt, wie in der sorgsam abwägenden Verteilung der

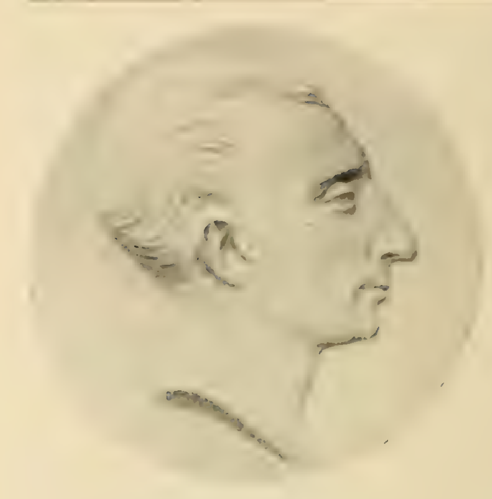


113. Szenenbild aus Adams Postillon von Longjumeau.
(Album de Théâtre, 1837.)

Beispiel 167
Spontini, La Vestale

Beispiel 168
Spontini, La Vestale. Marche funéraire





114. Louis Hérold. Relief von Pierre Jean David d'Angers.

dynamischen Höhelagen. Eine sehr geschickte Hand hat Spontini zumeist in der Verknüpfung der einzelnen Phasen der Handlung. Er zerstört das Baugerüst der Nummernoper nicht, aber er verkleidet es. Auch diese Technik, die des kontinuierlichen szenischen Überganges sei durch eine Stelle aus der „Vestalin" belegt (Beisp. 169). Sie ist der Szenenfolge entnommen, in der die Vestalin dem geliebten Licinius das Tor des Tempels öffnet und am Altar niedergesunken sein Kommen erwartet. Der Musiker erformt hier vollständig frei, nur aus der dramatischen Kurve heraus. Er läßt die Arie der Vestalin in ein erregtes Rezitativ übergehen, das von einem Instrumentalsatz aufgefangen wird, der die psychologische Verknüpfung ohne irgendwelche „musikalische" Nebenabsichten zu dem aus dem Dunkel auftauchenden Ruf des Licinius darstellt. Hier sind Spontinis Kunstabsichten an der Wurzel zu fassen, bei ihrer stets auf die dramatische Gesamtwirkung hin gespannten Einstellung. Wie Gluck erkannte auch er keine musikalische Wirkung ohne dramatische Ursache.



115. Kostüm Simons in Hérolds Ballett „Die Schöne im schlafenden Wald". Aquarell von Eugène Delacroix. Paris, Bibliothèque de l'Opéra.

In Spontinis Klassizismus steckt wie in dem seiner Epoche ein gutes Stück Rationalismus. Es kommt am stärksten in der Regelmäßigkeit, dem streng symmetrischen Aufbau seiner Musik zum Ausdruck (siehe den Anfang der Ouverture zur Vestalin, Beisp. 170). Das erscheint wie rationalistische Stückelung und Reihungstechnik der galanten Epoche. Aber diese Teile zerfallen nicht, der Kitt eines das Ganze durchströmenden, die Einheit erstrebenden Kunstwillens schweißt sie aneinander. Spontinische Musik zerfloß, wie sein Kritiker E. A. T. Hoffmann einmal sagt, nicht in Floskeln[10]). Mit der Vestalin bilden Spontinis Opern „Ferdinand Cortez" (1809) und „Olympie" (1819) eine Kunsteinheit des heroisch-historischen Stils, der dramatischen Domäne dieser gewaltigen Künstlerpersönlichkeit. Sein fortreißender Rhythmus überstürmte, wie besonders die Zauberoper Alcidor (1825) aus seiner Berliner Zeit beweist, die kleineren und intimeren dramatischen Stoffe. Die Trias seiner historischen Opern aber bewahrte — wenn auch in das Gewand eines vielfach veräußerlichten Klassizismus gehüllt — im Innern doch das Ideal einer „nature tout pure dans l'art"[11]). Nach Spontini führte die klassizistisch-heroische Oper in Werken von A. Reicha,

Beispiel 169
Spontini, La Vestale

Ob. Clar. Viol. II
ppp
Viol. I
Licinius: Ju - li - a!
Julia: Je l'en-tends
Licinius: Ju - li - a!
Andante
sf ff pp

Beispiel 170
Spontini, La Vestale, Ouverture

Lento assai agitato
sf pp sf sf sf sf

Berton, R. Kreutzer ein kurzes und wenig belangvolles Scheinleben. Die große Oper Frankreichs war damals auf ihren tiefsten Stand gesunken. In den Pariser Berichten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" aus der Epoche zwischen Spontini und Meyerbeer wird der Gesang an der Oper eine Karikatur genannt, das Spiel des Orchesters dem regelmäßigen und monotonen Gang einer Spieluhr, der niemand zuhört, verglichen. Ballett und Szene zogen einzig die Aufmerksamkeit auf sich.

Mit der Aufführung von Aubers „La Muette de Portici" am 29. Februar 1828 erneuern sich für die Große Oper die Zeiten des alten Spontinischen Glanzes. Der Vergleich zielt auf die gleichen Ursachen hin, die hier wie dort die Oper zum Sprachrohr der politischen Geschehnisse und Leidenschaften machten, die das



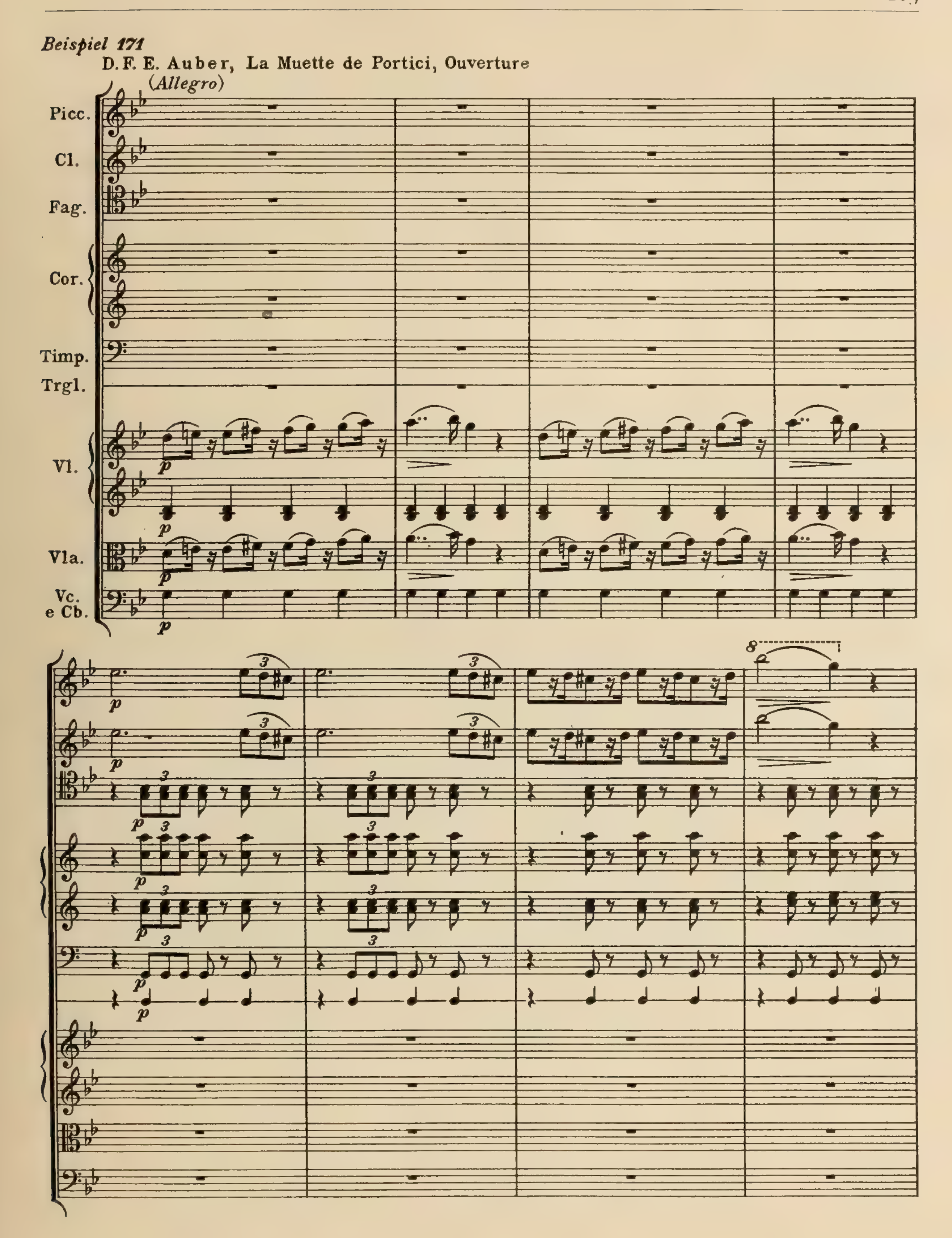
116. Gasparo Spontini. Nach einem zeitgenössischen Stich.



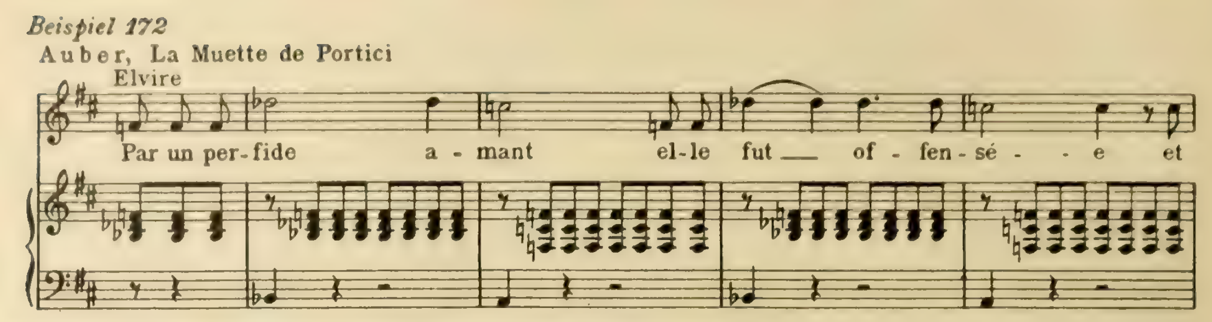
117. Dekoration von Schinkel zum 3. Akt von Spontinis „Vestalin". Farbiger Stich von Thiele.

Welttheater durchtobten. Scribes hier einmal aufs höchste vereinfachte Technik, seine Gruppierung der Fischerempörung um ein hilfloses, verführtes Mädchen war in der Tat ein dramatisches Pulverfaß gelegt an ein unter der Asche glimmendes Feuer. Und gerade das macht die Eigenart der Auberschen Vertonung aus, daß sie diesen Grundzug des Textes nicht zerstört, daß sie nicht grob und brutal losschlägt, vielmehr stets ihre Kraft zusammenballt und besonnen zusammenhält. Technisch äußert sich dieses besonnene Pathos des Komponisten in der gern auf einfachsten Gruppenkontrast hinarbeitenden Instrumentation (Beisp. 171 aus der Ouverture), besonders aber in der ganzen melodischen Haltung des Werkes. Diese klaren, einfachen Linien, von denen die italienische Bravour durchaus ferngehalten ist (Beisp. 172), bedeuten in ihrer markigen Kraft einen vollen und letzten Einbruch der Ideenwelt des französischen Klassizismus. Wirklich hatte — wie Richard Wagner in jugendlicher Begeisterung schrieb — die neue französische Schule in der „Stummen von Portici" ihre Spitze erreicht. Die Mitwelt erschaute wohl in dem unmittelbar benachbarten „Guillaume Tell" (1829) Rossinis und in Meyerbeers Opern Gipfel von gleicher Höhe. Für die geschichtliche Wertung aber beginnt hier der Abstieg. Dieses Wort muß als mitten durch den höchsten Wertmesser der französischen musikalischen Dramatik, den der

Beispiel 171



Beispiel 172
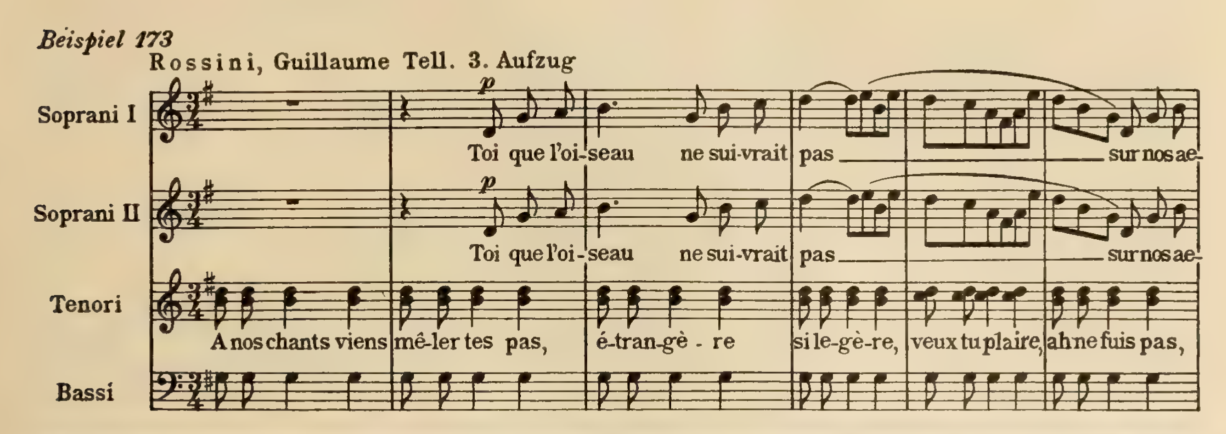




118. Die Hamburger Aufführung von Aubers „Stummen von Portici", 1829. (Phot. H. Petersen.)

dramatischen Wahrheit, hindurchgesprochen entgegengenommen werden. Mit dem „Tell" erhält dieser Begriff der dramatischen Wahrheit, von dem noch viele Fäden zur „Stummen" Aubers hinüberliefen, eine neue Grundlage, die sich aus verschiedenen Schichten zusammensetzt. Während in der „Stummen von Portici" die Liebesszenen gemäß den Anforderungen der strengen älteren Dramatik dem Ganzen verkettet sind, steht das romantische Liebespaar Arnold-Mathilde im „Tell" außerhalb des dramatischen Hauptinteresses. Es hat die Stelle der echt italienischen „Zutaten zur Musik", und Rossini hat seine Gesänge dementsprechend nicht anders behandelt, als in seinen italienischen Werken. Dieser Bravourstil sticht seltsam gegen die dramatischen Gesänge des Tell, der Eidgenossen oder Geßlers ab. Der Komponist hat in den Festchören des dritten Aufzuges, von denen hier ein Ausschnitt gegeben ist (Beisp. 173), selbst seine stilistische Zwischenstellung mit einer Schärfe festgehalten, an die keine Beschreibung heranreicht. Die Männerstimmen singen den echtesten, nationalfranzösischen „chant mesuré", über dem die Soprane rossinische Kantilenen aufbauen. Das bisher Berührte bereitet den Zerfall der heroisch-historischen Oper Spontinischer Art vor, in deren Bereich aber die prachtvolle dramatische Zeichnung des Titelträgers, wie auch die Ensembletechnik steht, in der der Meister des Barbierfinale bis zur Selbstverleugnung sich den Forderungen der französischen Dramatik beugte.

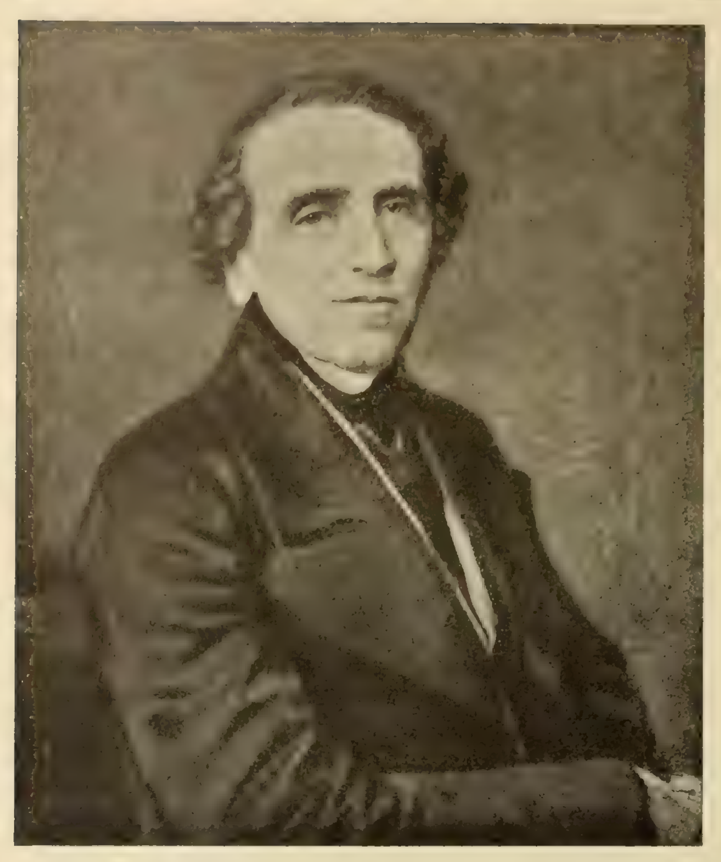
Nur zwei Jahre später zerreißt Meyerbeers „Robert le diable" die letzten dünnen Verbindungen, die noch mit der klassizistischen Oper bestanden hatten.

Giacomo Meyerbeer (Jakob Liebmann Beer 1791—1864) wandte sich nach den ersten Versuchen mit deutschen Opern der italienischen Oper zu, in der er besonders mit „Il Crociato



119. „Robert der Teufel", Finale des 1. Akts. Herr Bayer als Robert.
(Souvenir théatrale de Munich.)

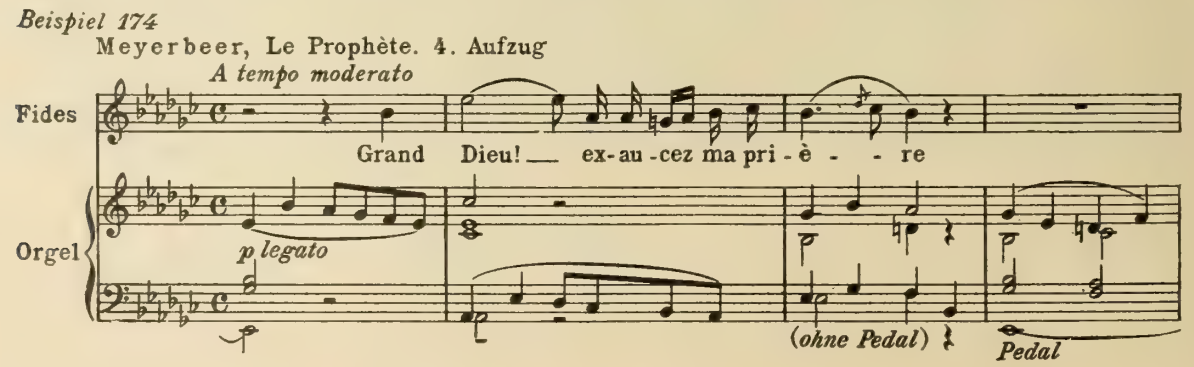
in Egitto" von 1824 bedeutende Erfolge errang. Zur Rückkehr des hochbegabten Musikers zur deutschen Nationaloper, wie sie sein Freund K. M. von Weber und im Hinblick auf die



120. Jakob Meyerbeer. Gemälde von Gustav Richter.
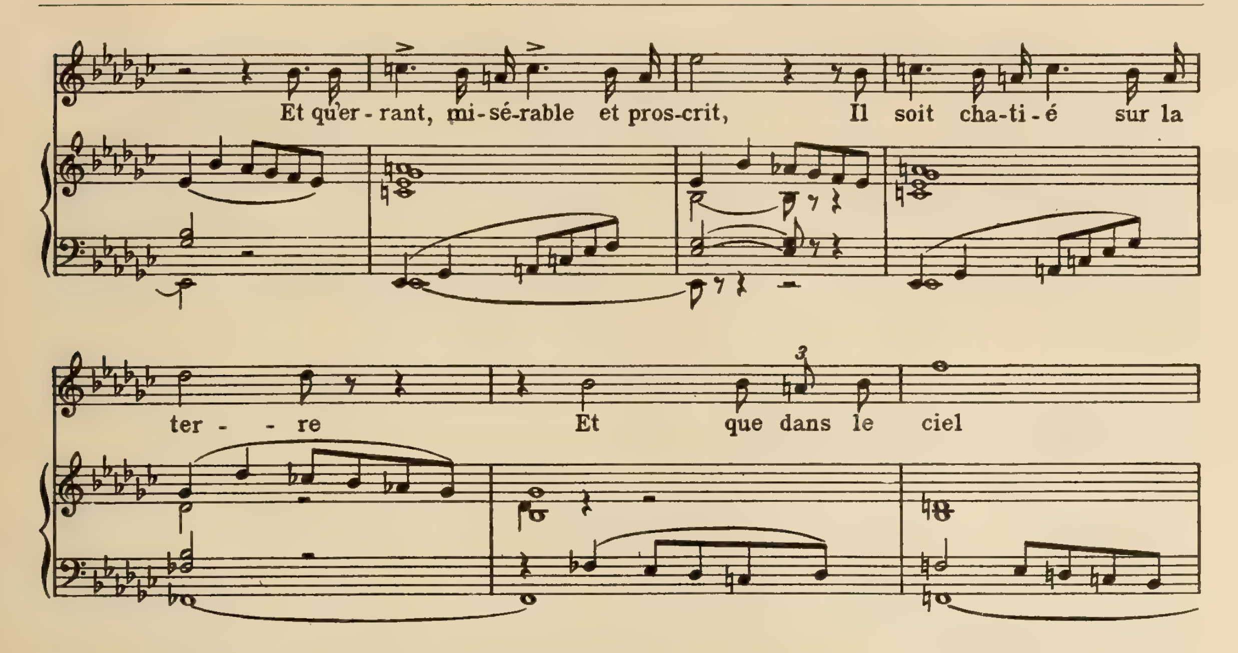
Komposition des „Faust" sogar Goethe erhoffte, kam es nicht. Meyerbeers Ziel wird eine musikalische Dramatik, in der seine Zeit sich spiegelt. Die Vertonung antiker Stoffe hat er mit der ausdrücklichen Begründung abgelehnt, daß sie dem Zeitgeiste zu fern liegen[11]). Diesen Ausdruck des Zeitgeistes fand er aber in der französischen Dramatik, von der er sich Schrittmacherdienste leisten ließ. An Aktualität kann der Schöpfer von „Robert le diable" (1831), „Les Huguenots" (1836), „Le Prophète" (1848) es mit den literarischen Kreisen des „Globe" und des um Victor Hugo gescharten „Cénacle" wohl aufnehmen. Victor Hugos antithetische Dramatik gibt den technischen Unterbau, auf dem es freilich Meyerbeers Mitarbeiter Scribe nicht mehr gelingen will, die Kraft der Kontrastwirkungen der „Stummen von Portici" wieder zu erreichen. Die großen historischen Linienzüge der „Hugenotten" und des „Propheten" werden — wie in der Blütezeit der venezianischen Oper — von Nebenlinien durchkreuzt und von Episodentum überwuchert. Diese Dramatik steigert sich selbst in die Siedehitze der Geistestemperatur einer Epoche zwischen zwei Revolutionen hinein. Meyerbeer hat bei seinem Übergang vom italienischen ins französische Opernlager nicht alle Brücken zu der zuerst gepflegten Opernkunst abgebrochen. Gewiß sind Szenen wie das dritte Finale des „Robert", ist der vierte Aufzug der „Hugenotten" nur aus dem Ideenkreis der französischen Dramatik her zu verstehen. Ebenso schlägt der Typus des air déclamé alle italienischen Nachwirkungen im Bereich von Meyerbeers dramatischer Arie nieder, an die ein Ausschnitt aus dem vierten Aufzug des „Propheten" erinnern soll (Beisp. 174).

Beispiel 174



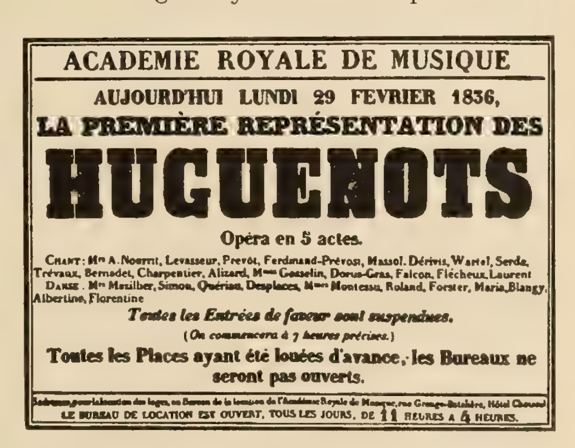
[illegible]

Johann Peter Lyser, Brief an Giacomo Meyerbeer (Sammlung Bücken)



Meyerbeers melodische Arie hingegen erscheint als ein Stiltypus, der sein Dasein einem Ausgleich zwischen der rossinierenden Melodie der ersten Schaffensperiode und dem rationalen nationalfranzösischen Stile verdankt. Die Gegenüberstellung eines kulissenreißerischen Arienthemas aus dem „Crociato" (Beisp. 175) und eines Bruchstückes aus der „Afrikanerin" (Beisp. 176), in dem auch die Wiederholung des: A toi l'hommage noch Zeichen realistisch-psychologischer Erformung ist, geht darauf aus, diesen Ausgleich an zwei durchaus nicht ad hoc ausgesuchten Fällen zu verdeutlichen.

Von diesem letzten Beispiel aus eröffnet sich der Ausblick auf die Hauptakzente in Meyerbeers dramatischem Schaffen. R. Wagner hat sie in den Momenten wirklicher Begeisterung ersehen, in denen die dichterische Situation den Komponisten über die Unfähigkeit des eigenen musikalischen Vermögens emportrug (Oper und Drama. Ges. Schr. III, 30). Die Dinge liegen hier in der Tat aber in beinahe umgekehrter Ordnung. Meyerbeers Höhepunkte sind immer solche, die sich mit geringen Ausnahmen vom Musikalischen her auftürmen. Seine musikalische Dramatik, die nicht — wie die Glucks — alle Antriebe von der Handlung erhält, behält immer etwas von dem an sich, was Berlioz als musikalisches Gewebe, als musikalische Verquickungen bezeichnet hat. Er spielt dabei mit einer besonderen Akzentlegung auf das „Interesse für die Künstler" in Meyerbeers Schreibweise auf die innere Verbindung dieser Erscheinung mit der damals in Frankreich emportauchenden L'art-pour l'art-Bewegung an. Anderseits hat Berlioz, der des Künstlers häufiges Abirren in die italienische Sphäre scharf getadelt hat, den Bereich


ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE

AUJOURD'HUI LUNDI 29 FEVRIER 1836,

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DES

HUGUENOTS

Opéra en 5 actes.

CHANT: Mrs A. Nourrit, Levasseur, Prevôt, Ferdinand-Prévost, Massol. Dérivis, Wartel, Serda, Trévaux, Bernadet, Charpentier, Alizard, Mmes Gosselin, Dorus-Gras, Falcon, Flécheux, Laurent
DANSE. Mrs Mazilier, Simon, Quériau, Desplaces, Mmes Montessu, Roland, Forster, Maria, Blangy, Albertine, Florentine

Toutes les Entrées de faveur sont suspendues.

(On commencera à 7 heures précises.)

Toutes les Places ayant été louées d'avance, les Bureaux ne seront pas ouverts.

LE BUREAU DE LOCATION EST OUVERT, TOUS LES JOURS, DE 11 HEURES A 4 HEURES.

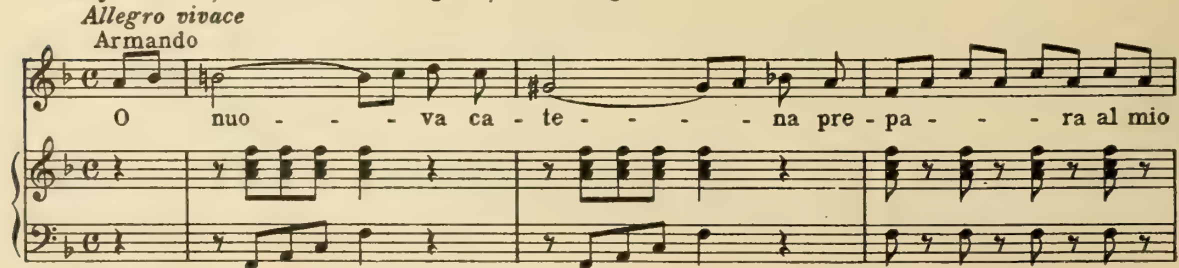
121. Theaterzettel für die Uraufführung von Meyerbeers „Hugenotten".
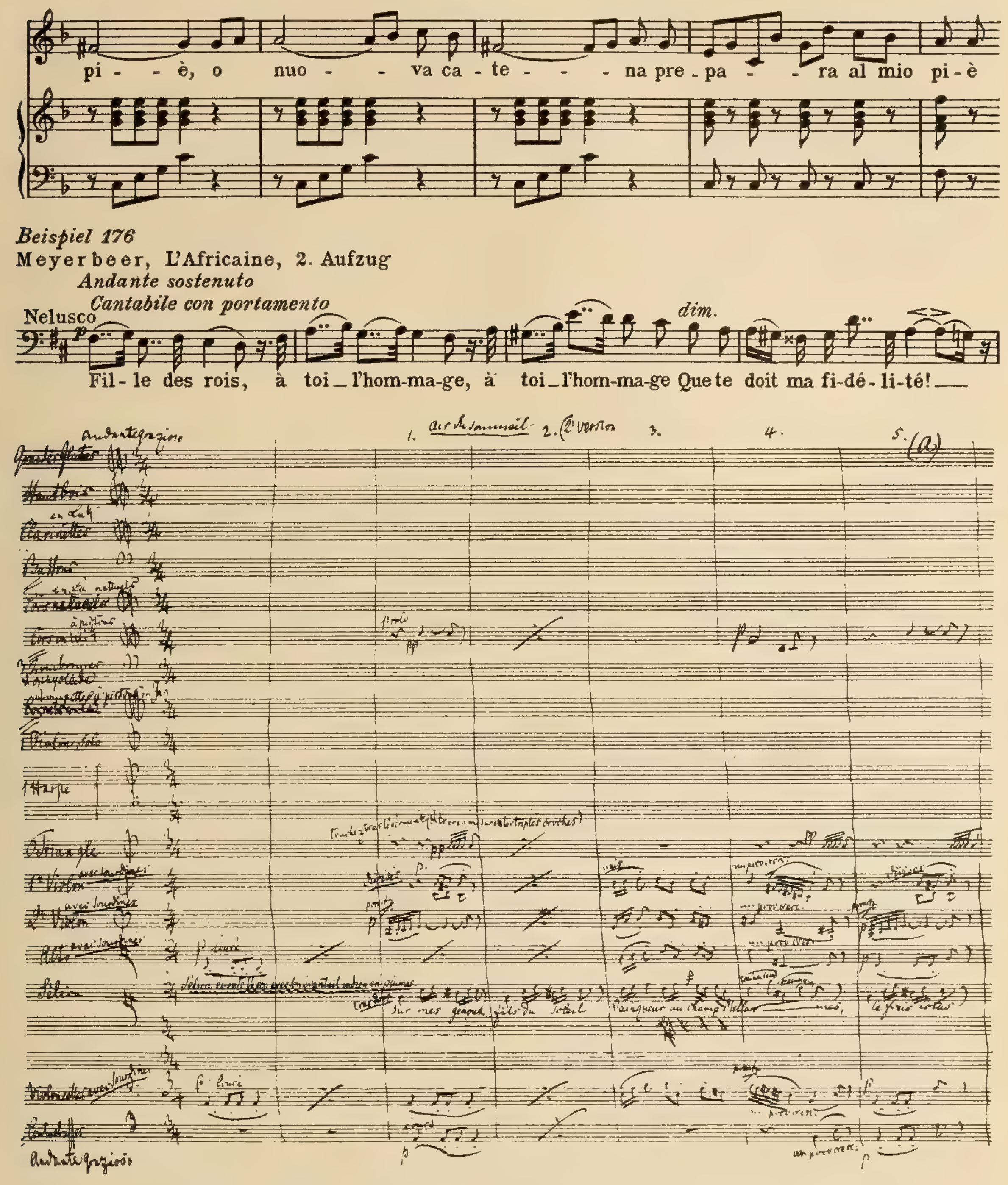
122. Kirchenszene der Leipziger Aufführung (23. 3. 1850) von Meyerbeers „Propheten". Schluß des 4. Akts.
(Leipziger Illustrierte Zeitung.)

genau umgrenzt, in dem Meyerbeers eigentliche und bleibende Bedeutung liegt, den Bezirk seiner Instrumentierungskunst. Meyerbeer läßt hier sowohl die klassische wie die Klangwelt der unmittelbar vorangehenden Oper hinter sich, sein Klangbild paßt sich als realistisches stets der Situation genau an, mag es sich um den al-fresco-Stil eines Robert-

Beispiel 175



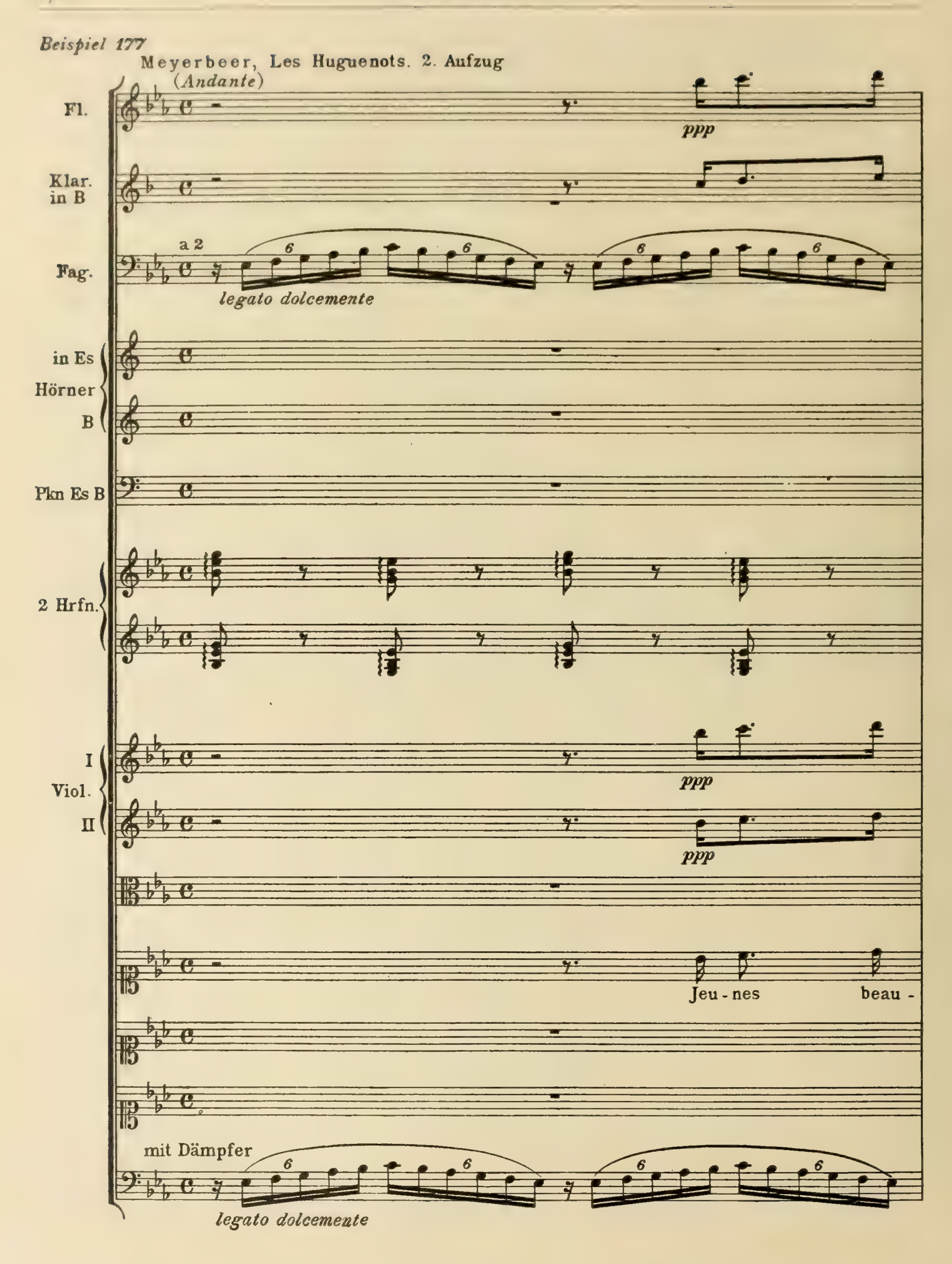


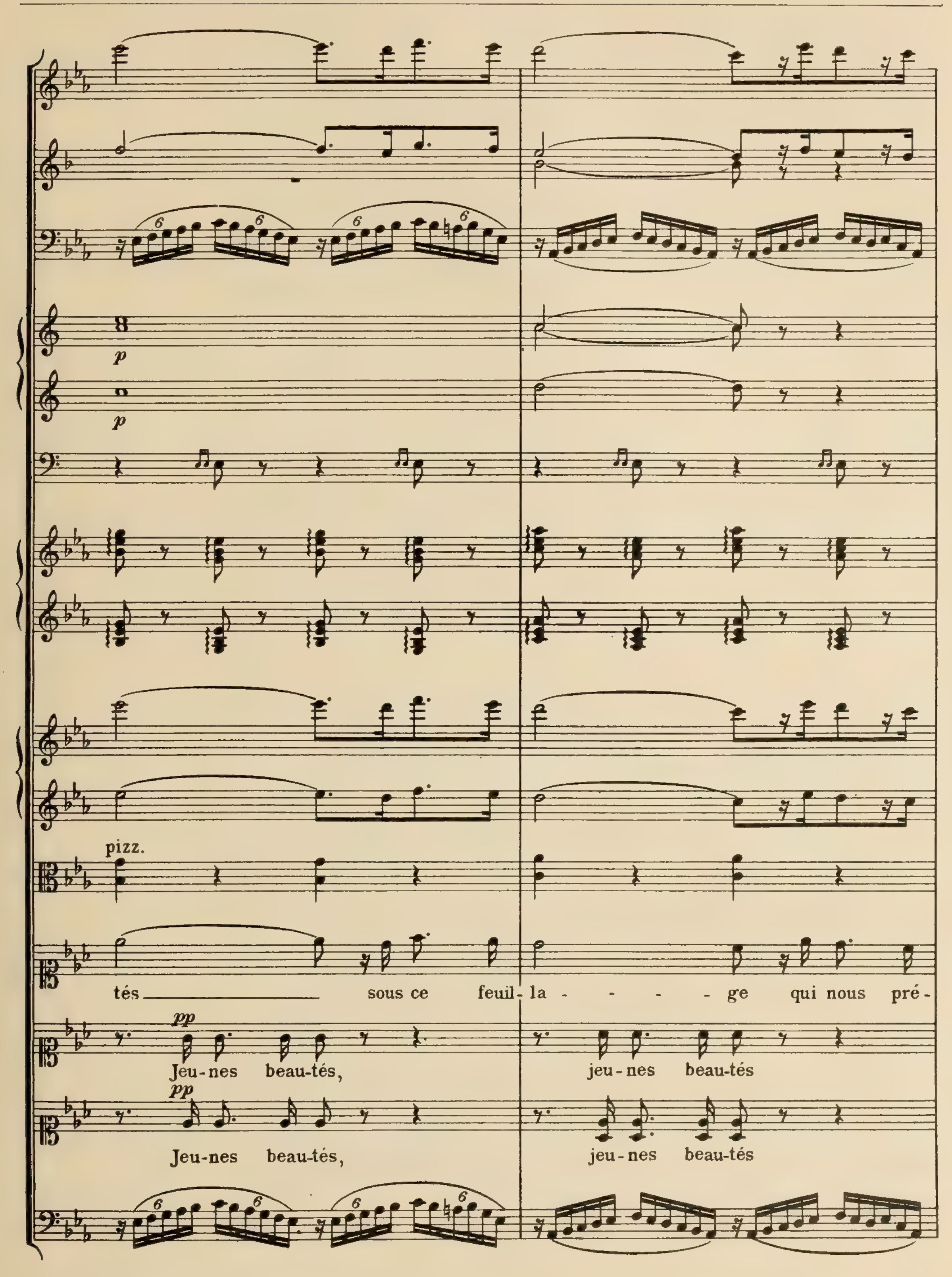


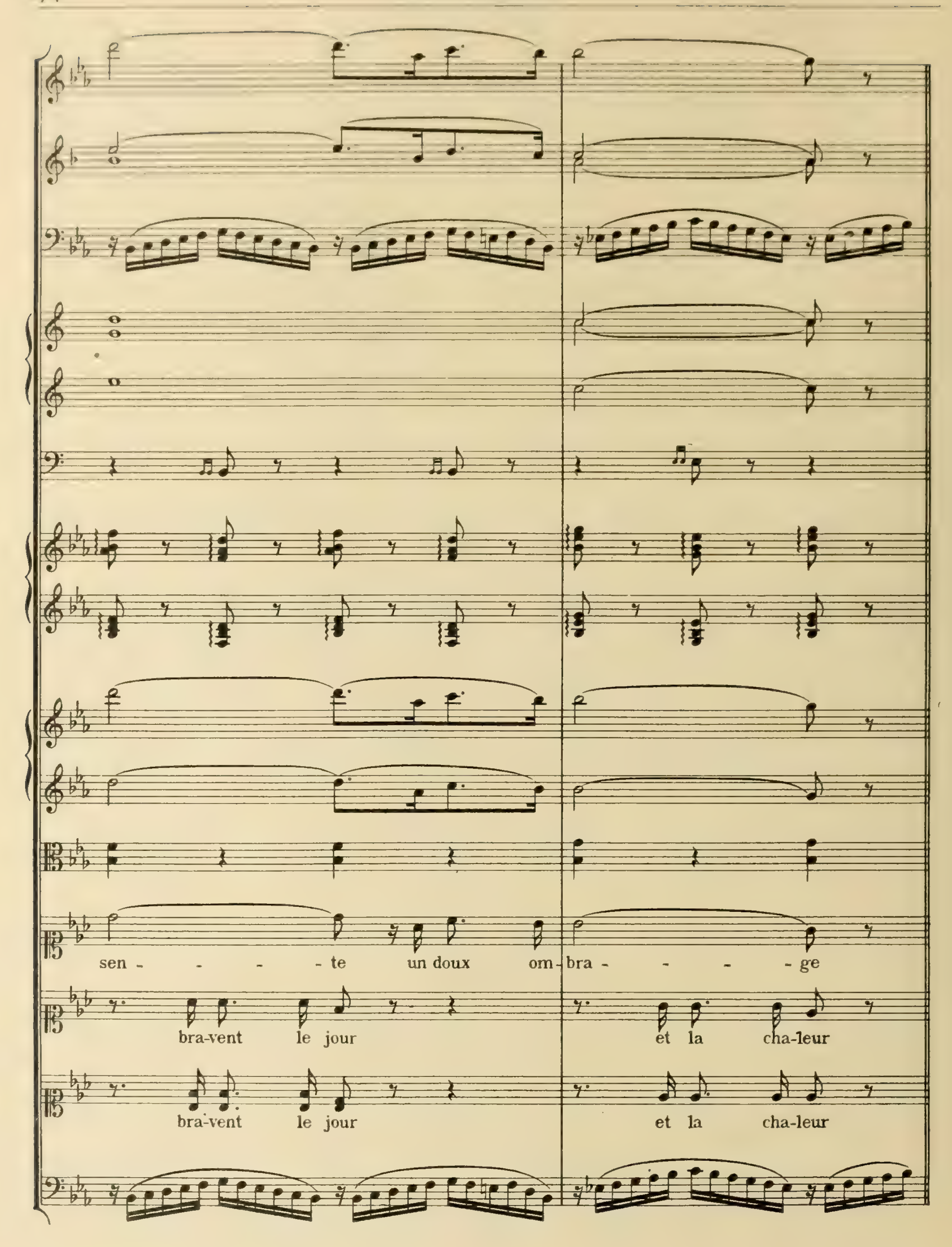
123. Die Schlummerarie (zweite Fassung) aus der „Afrikanerin" in der Handschrift Meyerbeers. Berlin, Staatsbibliothek.

Bacchanale handeln, oder um die zarte Realistik der Szene der badenden Frauen aus den Hugenotten (Beisp. 177).

Beispiel 177




p
p
pizz.
tés sous ce feuil- la - - - - ge qui nous pré -
pp
Jeu-nes beau-tés,
jeu-nes beau-tés
pp
Jeu-nes beau-tés,
jeu-nes beau-tés


sen - - - - te un doux om - bra - - - - ge
bra-vent le jour et la cha-leur
bra-vent le jour et la cha-leur

Bevor der bislang schon mehrfach berührte „Romantisme réaliste“ zu seinem Höhepunkt im Schaffen von Hector Berlioz vorstoßen kann, muß erst die sich zum Wort meldende reine Romantik ihren Platz finden. Genauer, richtiger: Der Romantiker Fr. Chopin, der diesen Platz bis in den letzten Winkel selbst ausfüllt. Der für sich allein den Aufschwung der lange niedergehaltenen musikalischen Lyrik in Frankreich verkörpert, als ein einsamer, wahlverbürgter Nebengänger neben den großen Wortlyrikern, den Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alfred de Musset. Wie Vigny mag auch der aus seiner Heimat hinaus geschleuderte Chopin sich als ein Zeitloser, als ein von den „zwei Ungereimtheiten“ — Klassizismus und Romantik — Unberührter vorkommen, was ihm Heinrich Heine mit seinem Wort von Chopins „höherem Ursprung“ zu attestieren scheint. Und dennoch sind niemals



124. Schlußszene aus Meyerbeers „Hugenotten“, gezeichnet von Devéria.



125. Ballett aus Meyerbeers „Nordstern“ auf der Kgl. Ital. Oper, London.
(London Illustrated News.)

reinere romantische Wirkungen von der einen zur anderen Kunst übergeströmt, als sie da zu finden sind, wo Heine von der Musik Chopins spricht.

LITERATUR.

[1]) L. Schiedermair, Simon Mayr. Leipzig 1907. I, 135. — [2]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. II, 296. — [3]) Vgl. A. Sandberger, Ausgewählte Aufsätze. S. 300. — [4]) R. Wagner, Oper und Drama. Ges. Schriften III, 255. — [5]) H. Berlioz. Ges. Schriften Bd. VI, S. 86/87. — [6]) H. Kretzschmar, Geschichte der Oper. S. 261. — [7]) Ferdinand Hiller, Künstlerleben. S. 150. — [8]) Brief vom 1. Januar 1838 an Fr. Florimo. La Mara: Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten II, 117. — [9]) J. Fr. Reichardts Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803 II, 60. — [10]) Brief vom 12. Dezember 1836. Tiersot, Lettres des musiciens écrites en français. Riv. Mus. Ital. Bd. XXI, S. 67. — [11]) W. Altmann, Meyerbeer im Dienste des preußischen Königshauses. Z. f. M. W. II, 101.

FRIEDRICH CHOPIN.

Robert Schumanns berühmte Kritik der Variationen op. 2 von Chopin stellte nicht nur ein neues Genie der Kunstwelt vor, sie führte auch, was nicht weniger bedeutsam ist, einen ausländischen Musiker als ebenbürtigen Genossen in den Kreis der großen romantischen Musik ein. Der Vorgang ist zugleich ein Zeichen für die wichtige geschichtliche Tatsache der in gewaltigem Ausmaße sich schnell vollziehenden Expansion der zunächst über dem Musiklande Deutschland breit gelagerten Romantik.

Schumanns begeisterter Gruß galt dem Kunstgenossen, vor allem aber auch dem verwandten Geiste, für den er Worte im überschwenglichsten Jean Paulschen Stile findet. So hatte Schumann ahnungsvoll schon bei dem ihm noch Unbekannten gerade die Stelle getroffen, von der aus sich das Innere seines Künstlertums erschließt. Chopins Romantikertum steht in seiner Doppelakzentuierung, in der stets scharf betonten Zweiheit von Ritterlichkeit und Melancholie dem Schumannschen sehr nahe. Der seelische Zustand des häufig von Gesichten, Halluzinationen Gequälten grenzt schon um 1830 häufig ans Pathologische. „Nach außen hin bin ich lustig, namentlich wenn ich mich unter den Unsrigen (die Unsrigen nenne ich die Polen) befinde — aber innerlich mordet mich etwas, trübe Ahnungen, Unruhe oder Schlaflosigkeit, Sehnsucht, Gleichgültigkeit gegen alles; Lebenslust gleich darauf Todesverlangen, eine seelige Ruhe, eine Erstarrung, Geistesabwesenheit und mitunter allzu genaue Erinnerungen quälen mich[1]).“ Dieses Überreizte, Übersensitive bleibt die Dominante seines Wesens, wie auch der besonderen Art seines Schaffens, seiner Arbeitsweise, deren überaus anschauliche Schilderung durch Chopins Freundin George Sand hier im Wortlaut eines ausführlichen Zitates folgen möge:

„Sein Schaffen war unmittelbar, mirakulös. Die Gedanken kamen ihm ungesucht, unerwartet. Sie kamen ihm am Klavier, plötzlich, vollkommen, erhaben, oder sie summten ihm während eines Spazierganges im Kopfe herum, so daß er sich beeilen mußte, sie auf das Instrument zu werfen, um sie sich selbst hörbar zu machen. Dann aber begann die peinlichste Arbeit, deren ich jemals Zeuge gewesen bin, eine Reihe von Anstrengungen, Zweifeln und ungeduldigen Versuchen, um gewisse Einzelheiten des innerlich Gehörten wiederzufinden und festzuhalten: Was er aus einem Gusse konzipiert hatte, suchte er beim Aufschreiben ängstlich zu analysieren, und der Verdruß, nicht alles, wie er wünschte, wieder zusammenzubringen, setzte ihn in einen Zustand der Verzweiflung. Dann schloß er sich ganze Tage in seinem Zimmer ein, weinte, lief auf und ab, zerbrach seine Feder, wiederholte und veränderte hundertmal einen Takt, den er ebenso oft aufschrieb und wieder ausstrich, und begann am folgenden Tage wieder mit ängstlicher und verzweifelnder Beharrlichkeit. Er konnte so sechs Wochen bei einer Seite zubringen, um sie schließlich so zu schreiben, wie er sie am ersten Tage auf das Papier entworfen hatte.“



Friedrich Chopin.
Gemälde von Eugen Delacroix. Paris, Louvre.



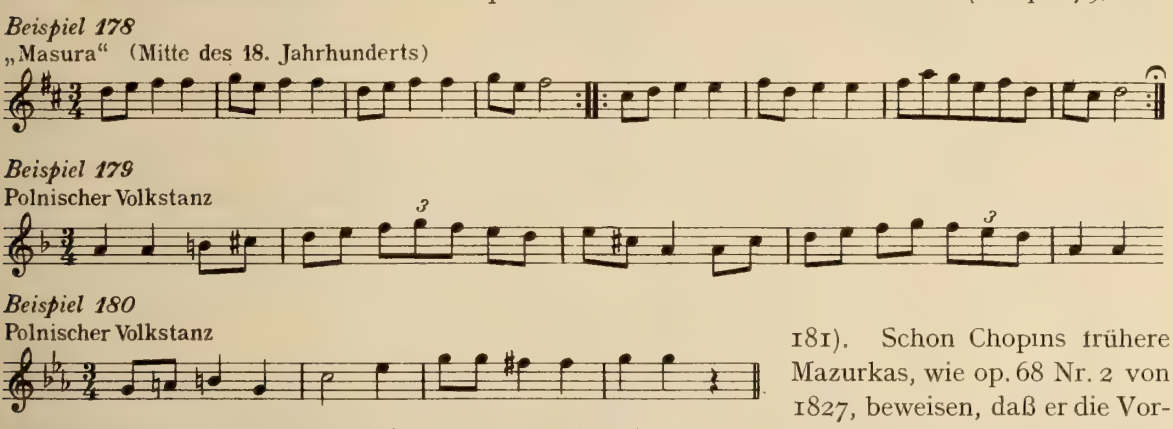
Chopins menschliche Zerrissenheit hängt nicht zuletzt, wie seine Äußerungen immer wieder beweisen, mit dem Schicksal seines unglücklichen Vaterlandes zusammen, dem gegenüber er sich gern in die Rolle eines polnischen Uhland hineindachte. Das tiefe Eindringen in die nationale Musik, dessen er sich mit Recht rühmen durfte[2]), gibt seinem Schaffen nicht nur Farbe und Reiz, sondern auch den eigentlichen Grundton. Er soll hier in einigen technischen Momenten näher bestimmt werden, von den bodenständigsten, seiner heimatlichen Muttererde nächsten Schöpfungen des Künstlers, von den Mazurkas aus.

Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts beschreiben deutsche Theoretiker den „Mazur" als einen „mit dem Niederstrich beginnenden wie von unseren Hauern mit den Füßen gestampften Tanz"[3]) (Beisp. 178). Mazur in mittlerem Zeitmaß, Kujawiak im langsamen und Oberek im schnellen bilden eine beim polnischen Volke beliebte Tanzeinheit (Beisp. 179, 180,

Beispiel 178
„Masura" (Mitte des 18. Jahrhunderts)

Beispiel 179
Polnischer Volkstanz
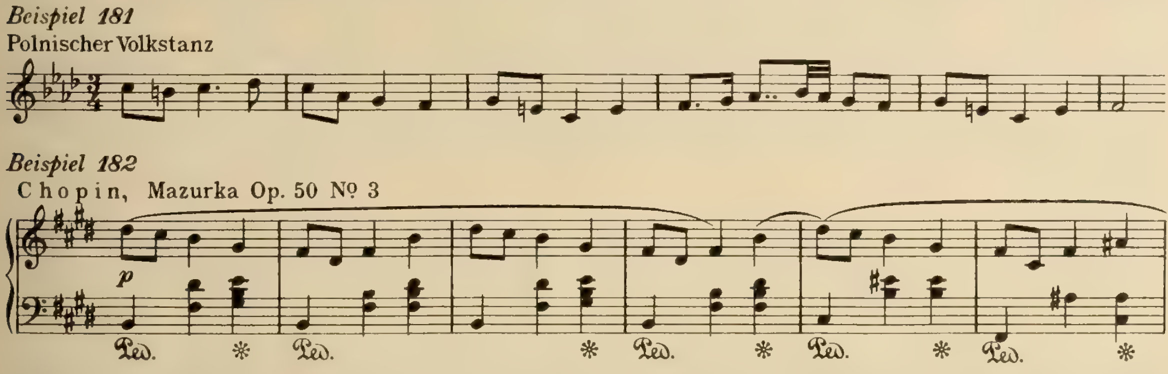
Beispiel 180
Polnischer Volkstanz



181). Schon Chopins frühere Mazurkas, wie op. 68 Nr. 2 von 1827, beweisen, daß er die Vorliebe des Mazur für kleinmotivisches Wesen, für eine Art von sequenzierender Motivspielerei scharf beobachtet hat. Sie verliert sich als volkstümliches Spezifikum aber nicht aus seinen kunstvollsten Schöpfungen, wie die breitangelegte, vierteilige Mazurka op. 50 Nr. 3 beweist (Beisp. 182). Die Brummstimmen und primitiven Orgelpunktwirkungen des Volkstanzes
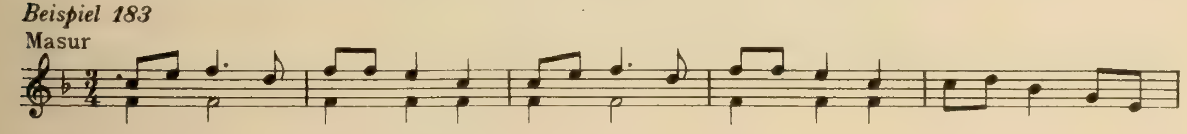
Beispiel 181
Polnischer Volkstanz
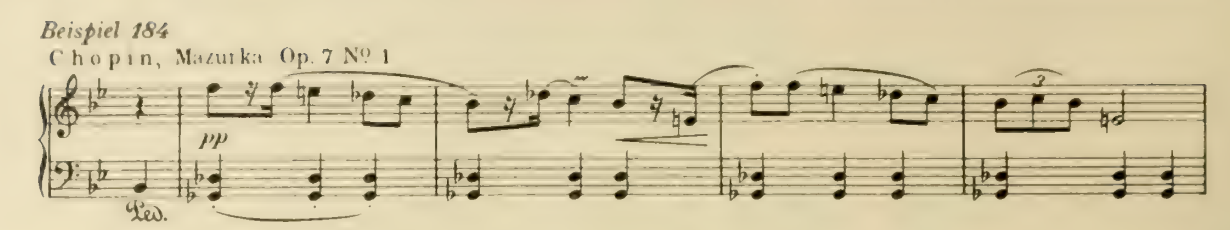
Beispiel 182
Chopin, Mazurka Op. 50 № 3



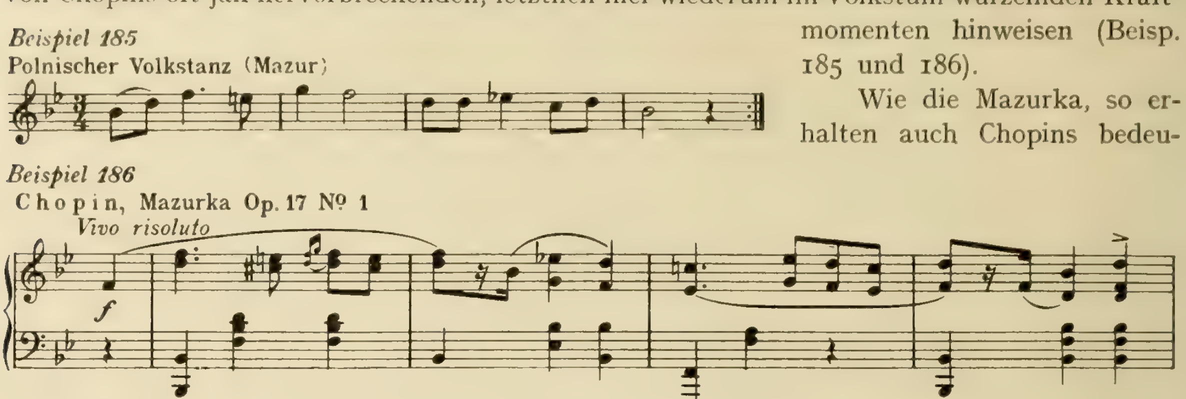
(Beisp. 183) stilisiert er in op. 24 Nr. 4 in höchste Regionen der Kunst hinauf. Ganz besonders feinsinnig auch in op. 7 Nr. 1 unter Benutzung der mit zwei Leittönen (e und a in b-Moll) zur Dominante und Tonika ausgestatteten Zigeunertonleiter (Beisp. 184).

Beispiel 183
Masur

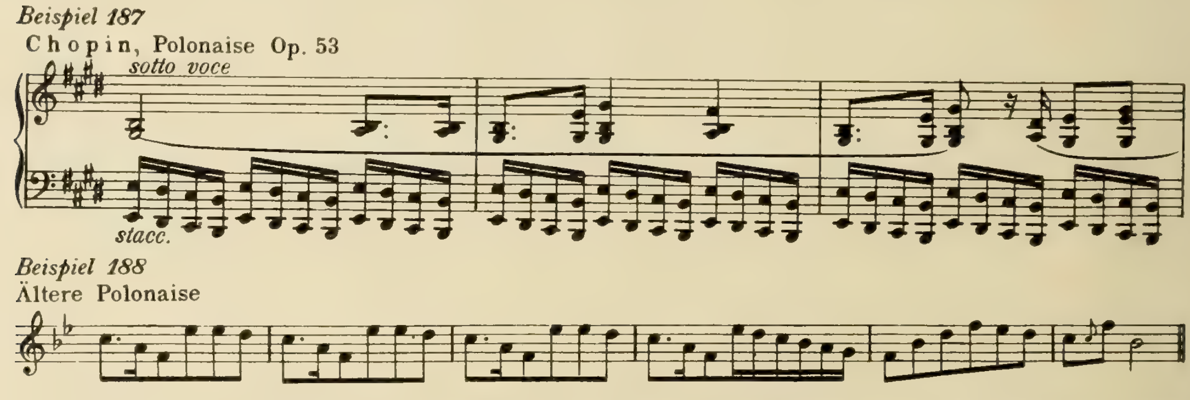




Das letzte Vergleichspaar will weniger äußere Ähnlichkeit hervorheben, als auf den Ursitz von Chopins oft jäh hervorbrechenden, letztlich hier wiederum im Volkstum wurzelnden Kraftmomenten hinweisen (Beisp. 185 und 186).
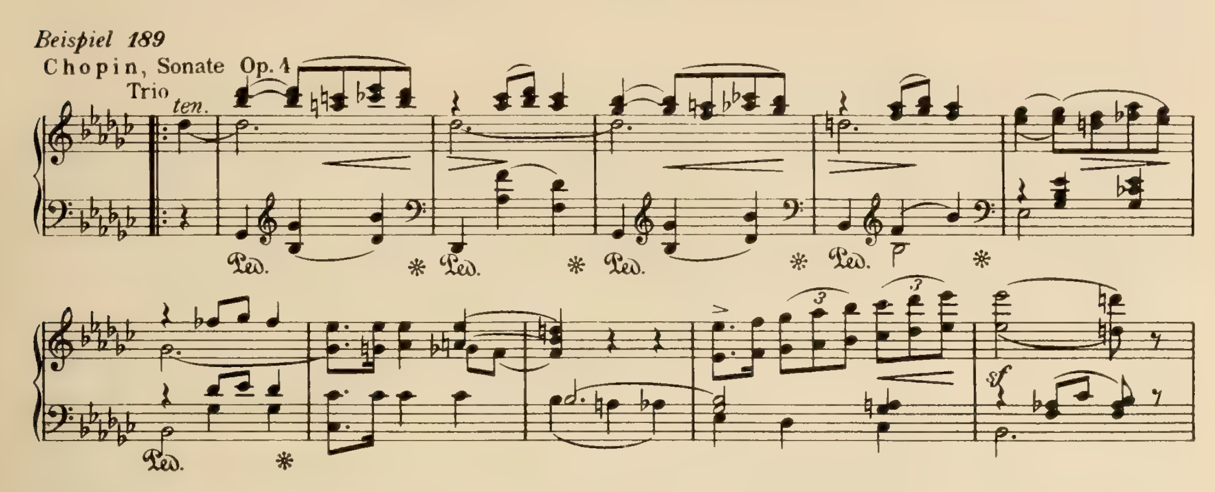


Wie die Mazurka, so erhalten auch Chopins bedeutendste Polonaisen noch zahlreiche Spuren des Volkstanzes. Die Ostinatopartie im Trio der As-Dur-Polonaise op. 53 (Beisp. 187) ist sicherlich eine der allergewaltigsten Hinaufstilisierungen einer volkstümlichen Tanzgewohnheit, der Lokalisierung eines Ostinatenmotivs zumeist in der Oberstimme der älteren Polonaise (Beisp. 188).



Dieser enge Zusammenhang mit den heimischen Tanzformen macht es begreiflich, daß Chopins Eigenart in den großen Formen sich da am ersten zeigt, wo er in ihnen eine Verbindung mit jener heimischen Welt herstellen kann. Das geschieht schon in der im ganzen unselbständigen, schülerhaften Sonate op. 4, in dessen Menuett-Trio dieser nationale Tanzgeist Anstoß zu einem Gebilde von Chopinscher Eigenart wird. Aber in dem Augenblick, in dem der Werdende diese Sphäre verläßt, vom 9. Takt des Beispiels an, nimmt die Erfindung wieder die starren Züge des Nacherlebten an (Beisp. 189).
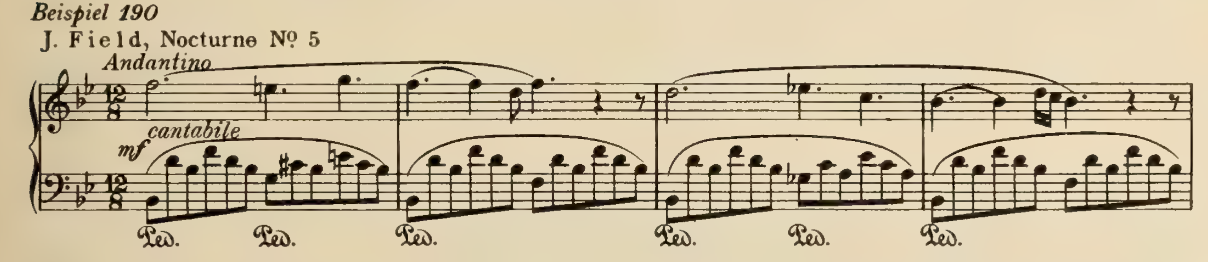
Nur noch eine Werkform umschließt als Gattungsbereich so viel von Chopins Persönlichstem wie Mazurken und Polonaisen: die Nocturne. John Field hatte in seinen von 1814 an

Beispiel 189



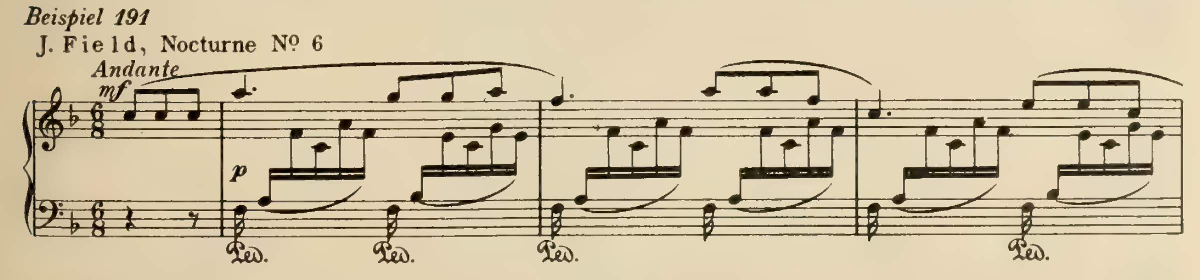
erscheinenden Nocturnes die neuen technischen Möglichkeiten der englischen Klavierinstrumente sogleich schon vergeistigt und romantisiert. Eine Kleinwelt entsteht, bei der im schlicht zweistimmigen Satz die begleitende Stimme die melodische Inbrunst der anderen mit einer naiven Raffiniertheit steigert (Beisp. 190). Ein musikalischer Jung-Shelley schreibt

Beispiel 190
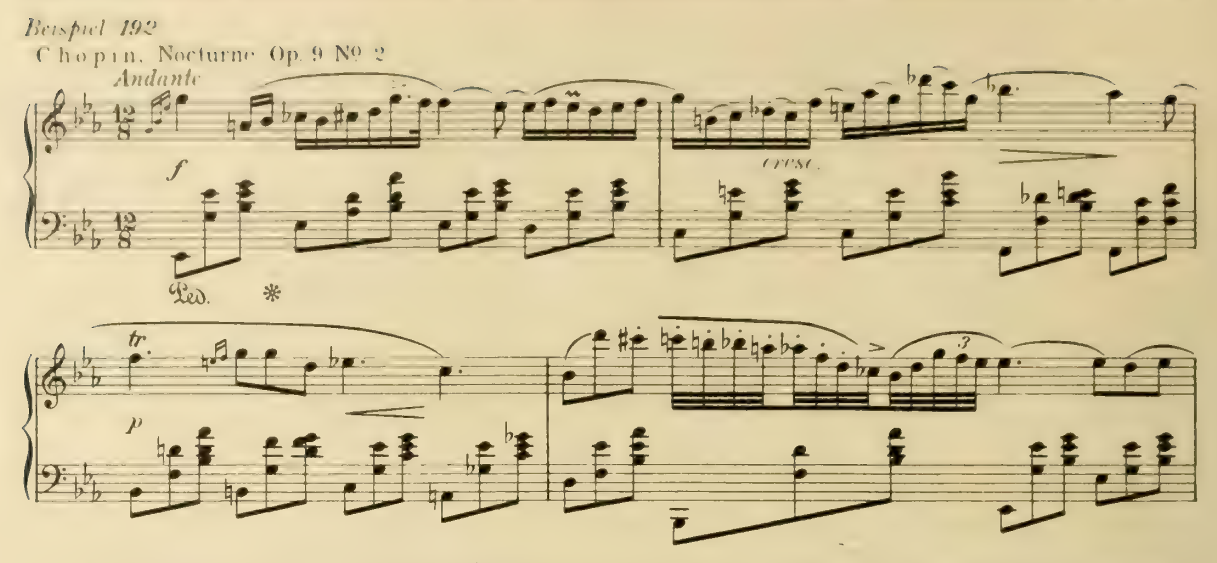


solches, der — wie sein dichterischer Landsmann — sich „ein Miniaturbild seines größeren Selbst" schaffen möchte (Shelley in „One Love"), Chopin, der das herrliche Wort prägte: „Dringe in deinen eigenen Geist ein", will Gleiches. Aber unabhängig von Field und seinen Kreisen. Fields und seiner romantischen Genossen Kleinform bot das Höchste, was im Gebiete der vom brillanten Spiele umbrandeten Klavierkomposition möglich war. Der Anfang der 6. Nocturne Fields mag das erweisen (Beisp. 191). Ein Blick auf Chopins Nocturne aber

Beispiel 191



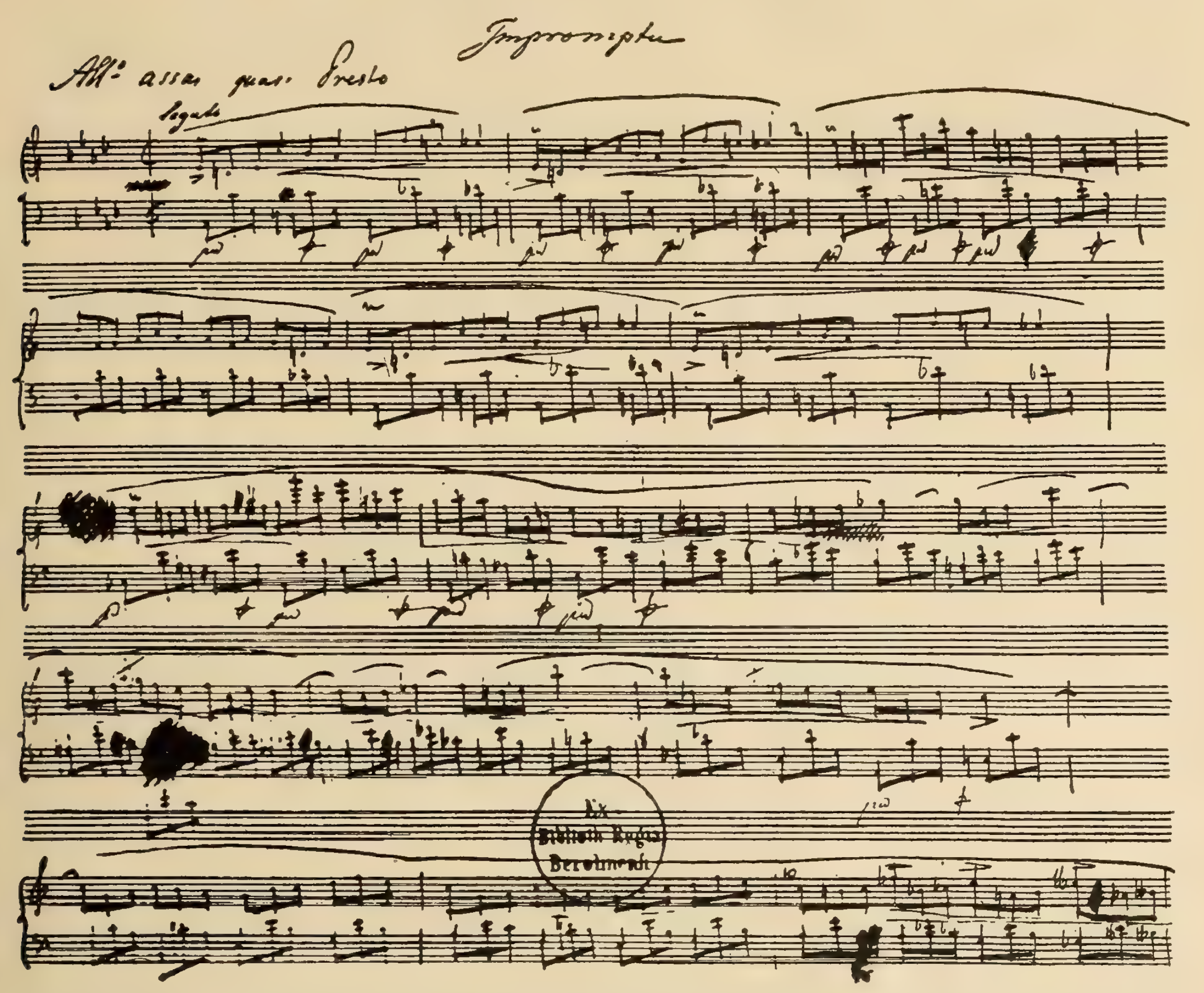
legt hier sogleich eine Grenzlinie fest, eine Grenze zwischen einer Kunst, die sich — grob gesagt — die Virtuosität auch im Augenblicke der höchsten Eingebungen nicht vom Halse zu halten wußte, und einer Anschauung, für die das Virtuose stets nur Mittel, nicht Zweck ist. Aus diesem Gesichtspunkte soll das Bruchstück der Nocturne op. 9 Nr. 2 dem Fieldschen Beispiel gegenübergestellt werden (Beisp. 192).



Die großen Formen, denen der Meister der kleinen Gattungen der Nocturnes, Balladen, Etüden, Scherzi, Impromptus, der Tanzformen nicht allzuviel gegenüberzustellen hat, mögen von ihrem Gipfel, der Klaviersonate op. 35, überblickt werden. Merkwürdigerweise wurden Chopins Klaviersonaten und seine Konzerte fast stets am Kanon Beethovens gemessen und damit natürlich falsch bewertet. Die Linie aber, in die die Sonaten Chopins hineingehören, ist die Schumanns, der selbst aber — das ist ein Gipfel romantischer Ironie — ihre enge Zusammengehörigkeit zu seiner Form nicht erkannt hat. Die durch eine Kette motivisch-formaler wie geistiger Beziehungen das Gesamtwerk überspannende b-Moll-Sonate op. 35 ist ohne Zweifel das großartigste Gegenstück zu Schumanns Form der „poetischen Ganzheit“, das die Romantik ihr eigen nennen kann[4]). In der h-Moll-Sonate op. 58 treten diese romantisch-motivischen Verknüpfungen weniger deutlich hervor, dafür um so mehr der typisch Chopinsche Walzer (Scherzo-) und Nocturnecharakter im Largo. Schumanns Behauptung, daß Chopins Klavierkonzerte op. 11 und 21 Beethovenschen Geist in den Konzertsaal führen, ist längst als grober Geschichtsirrtum erkannt. Der Selbstbehauptungswille des Individuums gegen das Ganze, dessen Werk-



126. Chopins Sterbestunde. Gemälde von Theofil Kwiatkowski. Warschau, Towarzystwo muzyczne. (Photo Dr. Wolff, Frankfurt a. M.)
Chopins Schwester Louise Jędrzejewicz, Friedrich Chopin, Fürstin Marcelline Czartoryski, Graf Albert Grzymała, Abbé Alexander Jełowicki.



127. Impromptu (As 4/4) pour le Piano forte dedié à Mlle la Cste de Loban œuvre 29. Paris, Schlesinger 15. X. 1837. Von der Hand Chopins. Berlin, Staats-Bibl.

spiegelung das konzertante Solo-Tutti-Verhältnis ist, Beethovens selbstverständliche Position, fehlte Chopin, diesem unentschlossensten Geschöpf der Welt, wie er sich selbst einmal nannte, vollständig. Psychologisch-individuelle Formgesetzlichkeiten und die formalen Notwendigkeiten des Konzertes stehen sich vor allem in den Ecksätzen der beiden Chopinschen Klavierkonzerte als zwei in sich uneinige Gewalten gegenüber. Was sich sonst nie bei Chopin ereignet, geschieht hier: Inhalt wird in eine Form, die Form des romantischen Virtuosenkonzerts, gegossen. Nur in den Mittelsätzen — die Romanze des e-Moll-Konzertes ist, auch nach Chopins Worterklärung, mit dem vollen Schimmer romantischer Mondscheinpoesie umkleidet — ruht der eben angedeutete Konflikt.

Chopins Künstlertum ist als Ganzes gewertet eine der Synthesen, die sich im übrigen erst jenseits der romantischen Grenzen vollziehen. Im Lernen von allen Großen der romantischen Klaviermusik fällt von Chopin alles Unbestimmte und Unsichere ab. Besonders fesselt ihn, der von jeher ein großer Verehrer Joh. N. Hummels war, zu Beginn der Pariser Zeit (1831), in der er vor allem Liszt, F. Hiller und Henry Herz auf sich wirken läßt, das gewaltige pia-
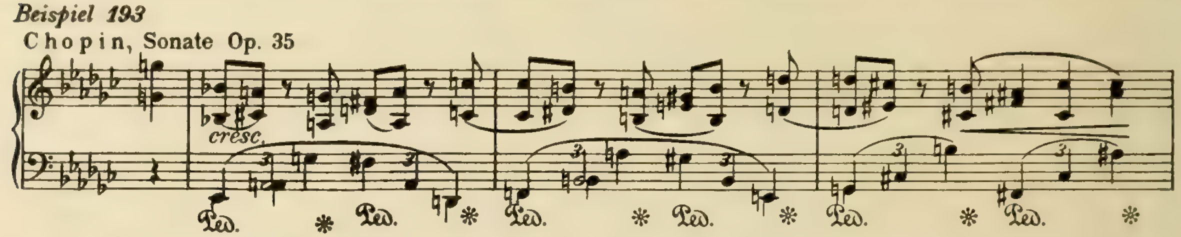
nistische Können Friedr. Kalkbrenners. Dieser erklärte Chopin gegenüber, der sich selbst damals dem Klavierspieler Herz verglich, er besitze das Spiel Cramers und den Anschlag Fields[5]). Dieses scheinbare Durcheinander klärt sich aber alsbald in Chopins Geist, wie sein sehr bestimmtes Wort an seinen Lehrer Josef Elsner beweist: „So viel weiß ich, daß ich keine Kopie von Kalkbrenner sein werde, er wird nicht imstande sein, meinen vielleicht allzu kühnen, aber edlen Willen zu verdrängen: mir eine neue Welt zu erschaffen."

Auf die Mittel dieser neuen Tonwelt kann hier nur in möglichster Kürze in ihren Hauptverdichtungspunkten hingewiesen werden.

Die Harmonik der neuen Welt Chopins beruht auf dem Urgrund einer Modulationsordnung, die sich um 1830 in harmonischen Verbindungen bewegt, die erst durch Liszt und Wagner Allgemeingut des musikalischen Denkens geworden sind. Das Bruchstück aus der modulatorisch sehr kühnen Durchführung der b-moll-Sonate beweist die mit echt Chopinscher Selbstverständlichkeit sich vollziehende Verkettung neapolitanischer Harmonien (Beisp. 193).

Beispiel 193

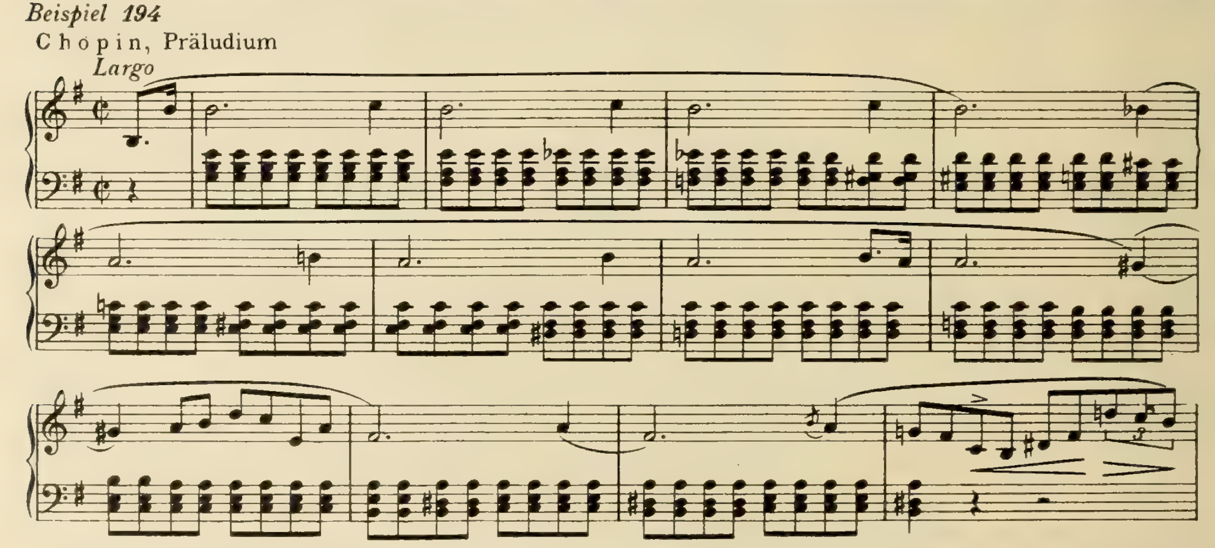
Chopin, Sonate Op. 35



Chopins Verbundenheit mit der volkstümlichen Tanzmusik brachte es mit sich, daß er — ohne sich in einen symmetrischen Käfig einsperren zu lassen[6]) — die Gliederungsverhältnisse seines Formaufbaues durchweg recht einfach und klar anlegte. Dabei erscheint es bei dem Charakter dieses Romantikers selbstverständlich, daß Chopin allzu starke Betonung der Gliederungspunkte vermeidet. Gern tut er das durch eine die Zäsuren der melodischen Linie überbrückende unendliche Modulation, wie etwa im e-Moll-Präludium, in dem die Öde dreier aneinander gereihter Viertakter durch den ununterbrochenen Strom der harmonischen Kette vermieden ist (Beisp. 194).

Beispiel 194

Chopin, Präludium
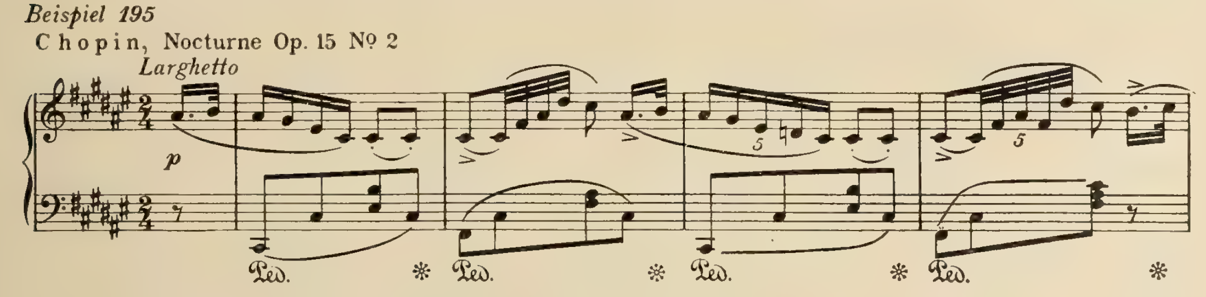


Den Lebensmittelpunkt der Chopinschen Stilsynthese bildet seine ornamentale Melodie, in die die Ströme der hochklassischen Ornamentik Beethovens, der deutschen Romantik,

insbesondere des von Chopin hochgeschätzten Spohr und natürlich auch die der romantischen Virtuosenmusik einmünden. Beethovens sich am Faden des logischen Aufbaues abrollende Ornamentik, deren klassische Klarheit so bezwingend in den letzten Klaviersonaten herausleuchtet, und das regellose Schweifen der romantisch-virtuosen Koloratur sind die entgegengesetzten Pole, zwischen die Chopins phantastischer Verschnörkelung dahingegebenes melodisches Denken von Anfang an sich eingespannt sah. Die Linie des Ausgleichs, die er in Jean Paulscher Besonnenheit suchte und auch fand, entspricht im wesentlichen der von Spohr eingehaltenen, und auch die Phantastik der Chopinschen ornamentalen Linie trägt so die leichten, ganz leichten Bleigewichte deutscher, klassisch-romantischer Logik. Chopins ornamentale Linienbewegung zerflattert deshalb selten ins rein Spielerische, wenn es auch anderseits nicht angeht, diese Linienbewegung im Sinne eines erschöpfenden Ausgleichs der Kräfte anzusehen, die sie hervorbringen. Das läßt der immerhin nicht unbeachtliche Zustrom aus der zeitgebundenen Virtuosenmusik nicht zu. Aber der wertvollere und größere Teil lebt und zehrt von diesem Ausgleich im Sinne des Aufbaues des als Muster angeführten Anfanges des Fis-Dur-Nocturnes op. 12 Nr. 2 (Beisp. 195). Der geballten Kraft der ersten dreimaligen

Beispiel 195

Chopin, Nocturne Op. 15 № 2



Wiederholung des cis, die sich in der aufstrebenden Bewegung des zweiten Achtels im zweiten Takte löst, steht im folgenden Takte eine durch die verlängerte Fallbewegung der Quintole verstärkte Intensität der Zusammenballung zu den drei cis gegenüber, der in der aufstrebenden Quintolenvergrößerung die genau entsprechende Lösung der gesammelten Kräfte folgt.

LITERATUR.

[1]) Friedrich Chopins gesammelte Briefe. Hrsg. von Bernhard Scharlitt. Leipzig 1911. S. 154. — [2]) Friedrich Niecks, Fr. Chopin als Mensch und Musiker. Leipzig 1890. 2. Bd. S. 240. — [3]) A. Simon, Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker. Dissertation. Zürich 1916. S. 46. — [4]) Briefe, a. a. O. 136ff. — [5]) Siehe auch die treffliche Klarlegung des Sachverhaltes in: H. Leichtentritt, Analyse der Chopinschen Klavierwerke. Berlin 1922. 2. Bd. S. 210ff. — [6]) F. Liszt, Friedrich Chopin. Ges. Schriften 1. Bd., S. 105.

VOM ROMANTISCHEN REALISMUS („ROMANTISME RÉALISTE") ZUR NEUROMANTIK.

I. DIE FÜHRER.

HECTOR BERLIOZ.

Das Tor der musikalischen Hochromantik sprengt für Frankreich eine einzige, einzigartige Persönlichkeit auf: Hector Berlioz. Alle Kräfte, die die französische Romantik selbst bilden und formen, bilden und formen auch diese außergewöhnlichste Musikergestalt seines Landes. Die

Grundzüge seines Wesens zeigen sich früh schon dort, wo der Jüngling in den Sentimentalitäten der Madame de Genlis — Genlisieren pflegte er es zu nennen[1]) — schwelgte, sie zeigen sich in verstärktem Maße in seiner Hingabe an die ihn zermalmende Wucht Shakespeares. Man sollte annehmen, daß der romantisch-phantastische Überschwang seiner Jugend die Stimme des verhallenden Klassizismus gänzlich zum Schweigen gebracht haben würde. Es ist nicht so. Es kennzeichnet wiederum die Wesenheit dieses Zerspaltenen, daß eine klassizistische Lebenslinie seine Laufbahn begleitet. Die Lebenserinnerungen betonen mit großem Nachdruck, daß die lateinische Dichtung Virgils zuerst seine Einbildungskraft entflammt habe, und es ist keine Übertreibung, wenn der reife Mann von sich sagt, daß er mit dem Volk der antiken Heroen sein Leben verbracht habe.

Überboten und vertieft werden diese Eindrücke alsbald durch den Gluckschen Klassizismus, der dem seine Bahn schwer findenden Medizinstudenten endgültig den Weg zum Musikertum frei macht.

„Ich las wieder und wieder die Partituren von Gluck, schrieb sie ab, lernte sie auswendig; sie raubten mir den Schlaf, ließen mich Speise und Trank vergessen; ich schwelgte darin. Und an dem Tage, da es mir nach ängstlicher Erwartung endlich vergönnt war, Iphigenie in Tauris zu hören, schwor ich mir beim Verlassen des Theaters, daß ich, trotz Vater, Mutter, Onkel, Tanten, Großeltern und Freunden, Musiker werden würde[2])."

Hinter diesem Musikertum steht nicht das übliche handwerksmäßige Musikerrüstzeug. Berlioz bleibt, wie K. M. v. Weber es sich im aufbrausenden Geniezorn wohl gewünscht hat, von der Tyrannei klavieristischer Gewohnheiten frei. Wahrhaft in Freiheit konnte er seine Phantasie sich ergehen lassen. So ist auch Berlioz' Konservatoriumsstudium bei Lesueur und Reicha im Grunde nur der Durchstoß durch traditionelle Lehrsysteme, der ihn wieder in sein Inneres zurückführt. Dem widerspricht die Feststellung nicht, daß sein Meister Lesueur zu den wichtigsten Bildnern seines Geistes gehört. Seine musikalisch-stilistischen Eigenheiten, die Berlioz in seiner ersten Messe noch mit der Treue des Kopisten nachahmt, mochte er später wohl mit anderen „antidiluvianischen Theorien" von sich abschütteln, dem großen Klassizisten Lesueur des „grand goût de l'antiquité" und des Ideenkreises des „grandiose-antique" aber bleibt er tief und für immer verpflichtet.

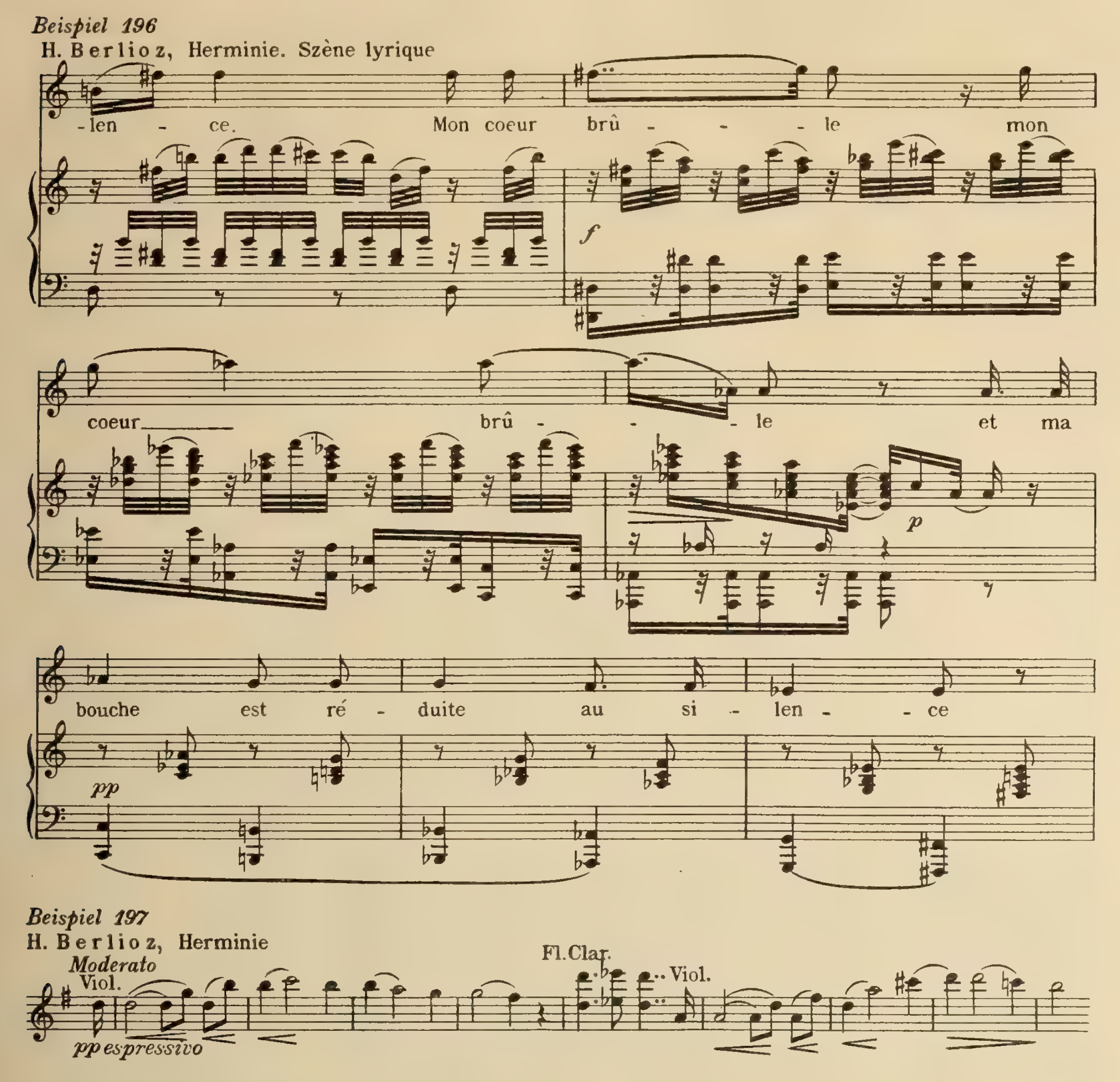
Von der Antike, von den ihn im Tiefsten berührenden deutschen Meistern Beethoven und Weber strömen Kräfte auf ihn ein, die ihn — wie er Ferdinand Hiller gegenüber bekannt hat — noch tiefer in die Einsamkeit einer im Grunde isolierten Natur hineintreiben. Besser: einer sich stets immer wieder selbst isolierenden Natur, der ihre selbstgewählte Einsamkeit zum eigentlichen Kraftspeicher wird. Die besondere Struktur der Persönlichkeit drückt dem Heranreifen des Komponisten zur Meisterschaft ihre festen Zeichen auf. Es ist kürzer und in vielem uninteressanter als bei dem langsam und bedächtig zur Reife gelangenden Musikertypus Beethoven oder Wagner.

Ist etwa das heroische Pathos der „Scène héroique (La Révolution grecque)" von 1829 noch gänzlich spontinisch, ist die Romantik des Larghetto der Waverley-Ouvertüre op. 1 noch unpersönlich, so zeigt die lyrische Szene „Herminie", mit der Berlioz im Jahre 1828 den zweiten Preis des Instituts errang, auf weiten Strecken Spuren wahrer Meisterschaft. Das erste der aus dem Werke hier gegebenen Beispiele (Beisp. 196), das auf dem wiederholten „Brûle" das Pathos der realistischen Romantik durchhallt, ist ein Kernstück der gleichsam an Deutlichkeit alles herausschöpfenden „musique caractéristique", die damals schon das eigentliche Ziel des Komponisten war. In dem der Introduktion entnommenen Beispiele (Beisp. 197) erscheint das die ganze Einleitung füllende Thema, das später als Idée fixe in die phanta-



Hector Berlioz.
Gemälde von Gustav Courbet. Paris, Louvre.





stische Symphonie überging. Die Tatsache an sich ist mit anderen gleichartigen auch im schaffenspsychologischen Sinne von Interesse, und noch besonders wegen der Beheimatung des berühmtesten aller Leitmotive in der vokalen, hier halb-dramatischen Sphäre. Sie erweist sich damit geradezu als das verbindende Mittelglied zwischen der instrumentalen leitmotivischen Methode Berlioz' und der dramatischen Leitmotivik der Gluck-Schule, zu der Berlioz durch seinen Lehrer Lesueur unmittelbare Beziehungen hatte.

Berlioz' Neuerungen beginnen also keineswegs bei dem leitmotivischen Prinzip selbst, das ihm die Gluck-Schule übermachte, sondern zunächst in der ungeheuren Erhitzung der melodischen Sprache. Und über das gerade, was der Gluck-Schule fehlte, damit ihre technische Neuerung stilistisches Ereignis werden konnte, gebot der junge Berlioz, über die Befähigung, eine ungeheure Intensität in die knappste melodische Form zu gießen. Der Unterschied zum

klassisch gehaltvollen Motiv liegt hier allein in der motivischen Signifikation, die stets ein außermusikalisch Bedeutungsvolles in die melodische Formung primär einbezieht in einer höchst persönlichen Prägung. Die Gewaltsamkeit des Durchlebens eines seelischen Vorganges, des zu formenden Ereignisses, durchzittert alle Berliozschen Formungen. Den Hintergrund eines Einfalls, wie etwa der Einleitung der ,,Ouvertüre du Roi Lear" op. IV (Beisp. 198) bildet

Beispiel 198

H. Berlioz, Gr. Ouverture du Roi Lear

Andante non troppo lento, ma maestoso

Violoncelli al meno

nicht etwa Lears tragisches Geschick schlechthin, sondern die elementare Wucht des seelischen Erlebnisses, das ,,sein ganzes Sein gespalten und umgestürzt hat". (Lelio.)

Auf die Verbindung zwischen Goethes Faust und der phantastischen Symphonie weist Berlioz selbst in den Lebenserinnerungen hin, die damit freilich dem wahren Sachverhalt eine zu einseitige Deutung geben. Die unmittelbar vor und während der Konzeption des Werkes gegebenen Erklärungen kreisen den Sachverhalt weit schärfer ein. Die von Berlioz zuerst gegebene Erklärung (Brief vom 16. April 1830)[3]) stellt die groteske Umgestaltung seines Liebeserlebnisses mit der englischen Schauspielerin Miß S. Smithson, seiner späteren Gattin, in die psychologische Sphäre des ,,René" von Chateaubriand, jener ins Romantisch-Extravagante übersteigernden französischen Werthergestalt.

Das Programm selbst aber überträgt das nur in eine andere Kunstsphäre, was Victor Hugo vorher in der Vorrede des ,,Cromwell" als die neue dramatische Wirklichkeit bezeichnet hatte, die ,,aus der natürlichen Vereinigung von zwei Typen hervorgeht, dem Erhabenen und dem Grotesken". Hier fand der junge Musiker die eigentliche Legitimation zu seinem ,,drame instrumental", wie er bezeichnenderweise, aber infolge der hier aufgezeigten Zusammenhänge nicht unmotiviert, die phantastische Symphonie in dem am 21. Mai 1830 im Figaro veröffentlichten Programm bezeichnet hat. Berlioz instrumentales Drama kämpft in seinem Vorwort durchaus aktuell, Schulter an Schulter mit der grob-stofflichen,



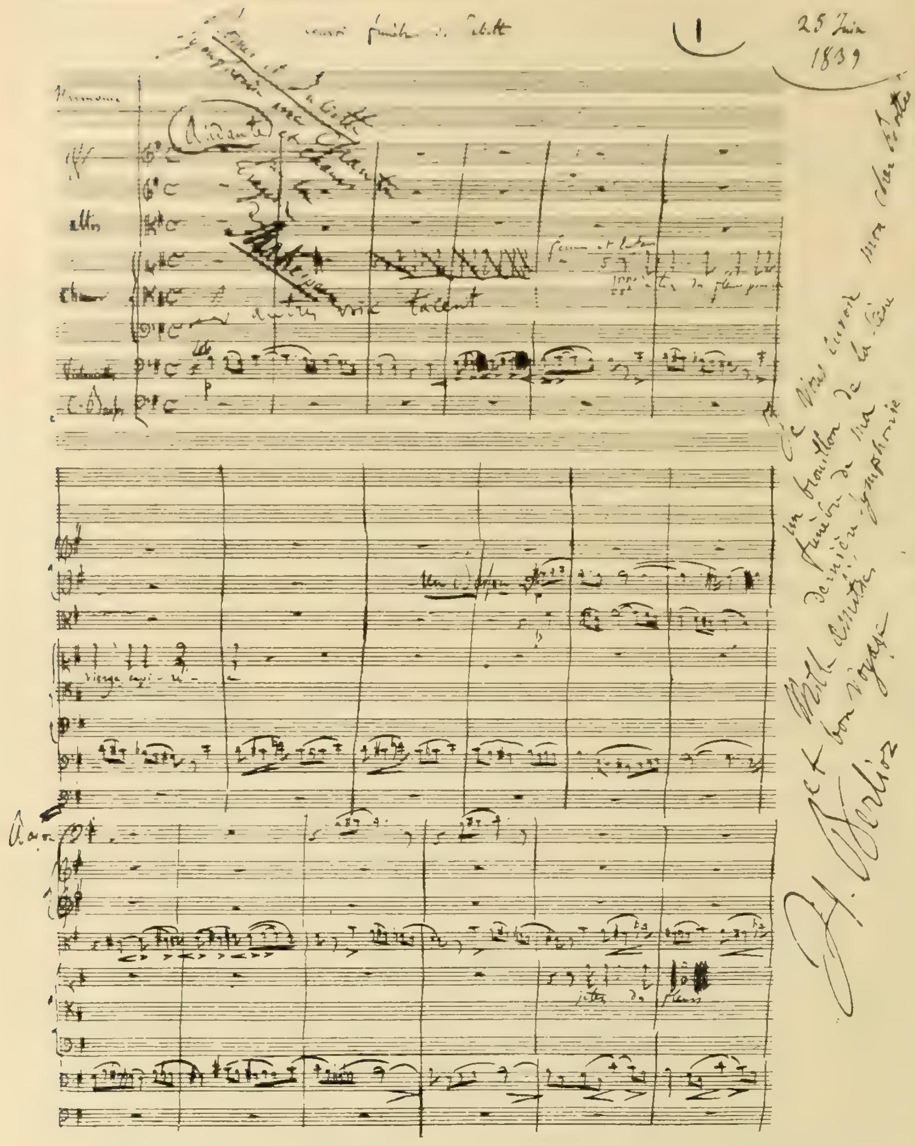
128. Opéra comique, Paris. Stich von Gibée nach Gilio.

Grauen um Grauen anhäufenden Szene seiner Mitromantiker V. Hugo oder A. Dumas. Der Komponist erstrebte mit glühender Seele in seiner neuen instrumentalen Dramatik die gleiche Anschaulichkeit, die gleiche, jede Einzelheit voll erfassende Deutlichkeit der dramatischen Wirklichkeit an. Ausdrücklich verkündet diese wahre Absicht seiner Programmusik der Ausklang der phantastischen Symphonie, der im Jahre 1830 geschriebene, im nächsten Jahre umgearbeitete ,,Lelio ou le retour à la vie" dort, wo Lelio-Berlioz von der seltsamen Fähigkeit spricht, in der Instrumentalmusik eine vorgestellte Welt an die Stelle der real-szenischen zu setzen. Dementsprechend ist Berlioz' Programm nichts als die Motivierung der vorgestellten Szene und nach seinem eigenen Ausspruch Stellvertreter, Ersatz des dramatischen Textes.

Die formale Kraft der alten Symphonie wirkt der Dramatisierung am schärfsten in den Hauptsätzen der phantastischen Symphonie und der 1834 geschriebenen Symphonie ,,Harold en Italie" entgegen, wobei merkwürdigerweise jedesmal ältere, konzertante Formtypen durchschimmern, bei der phantastischen Symphonie in der Architektonik der Mannheimer Ritornell-Symphonie mit Umstellung der Themengruppen in der Reprise. Aus Robert Schumanns Gegenüberstellung des formalen Aufbaus der phantastischen Symphonie und eines Normaltypus der älteren Symphonie leuchtet der Ritornell-Charakter des Werkes klar hervor[4]). Alle übrigen Sätze aber sind symphonische Szenen, von denen das Gegensatzpaar Natur-Szene: Tanz-Szene (Ball, Marsch) in den beiden Symphonien, wie auch in der dramatischen Symphonie ,,Romeo et Juliette" wiederkehrt.

Als die eigentliche Heimstätte seiner Programmusik hat Berlioz selbst die Beethovensche Symphonie bezeichnet, das poetisch-musikalische Kunstwerk, in dem eine rein musikalische und eine poetische Absicht ihm im formalen wie geistigen Gleichgewichtszustande erschien. Diese Gleichgewichtslage konnte Berlioz, der mit vollem Glauben dort begann, wo Beethoven aufhörte, schon in der phantastischen Symphonie nicht aufrechthalten, wenn auch nicht aus dem Grunde, weil sein Programm, wie A. W. Ambros meinte[5]), die natürlichen Grenzen der Musik überschritt. Die Störung des Gleichgewichts der bisherigen poetisch-musikalischen Tonkunst lag einzig und allein Berlioz primärer Programmgestaltung auf dramatische Art zur Last, die — um einen Wagnerschen Ausdruck zu gebrauchen — ebensowohl in ihrer gedanklichen Entwicklungsbahn ablaufen muß, wie die Symphonie als solche in ihrer formalen. Ist nun ein sich-Entsprechen beider Abläufe in den sonatenförmigen Ecksätzen der Symphonien glatte Unmöglichkeit, so ist es in den übrigen Sätzen schlechthin ein Glücks- und Sonderfall, hervorgerufen durch die einzigartige Plastik des Berliozschen Einfalls, die ein ,,Vikariieren" des einen Sinneseindrucks für den anderen, ein mit-den-Ohren-Sehen weitgehend förderte. Lange genug hat des Künstlers exclusive Genialität Zusammenhänge gesprengt, in die er als historische Persönlichkeit hineingehört. Als solche ist Berlioz der Vollstrecker der Absichten der französischen Musikerpartei gewesen, der es seit Rousseau auf möglichst umfassende Ausbildung der ,,langage de l'orchestre" ankam. Lesueur aber gibt mit seinen Ausführungen, daß in der Programmusik der Komponist in einem wohlüberlegten Plane seine dramatischen Intentionen verwirklichen müsse, das Stichwort, das Berlioz selbst in dem Programm von ,,Romeo und Julia" ganz im Sinne seines Vorgängers weiterspinnt:

,,Daß in den berühmten Szenen im Garten und auf dem Friedhofe der Dialog zwischen den beiden Liebenden, die a parte Juliens und die leidenschaftlichen Regungen Romeos nicht gesungen werden, daß endlich die Duette der Liebe und der Verzweiflung dem Orchester anvertraut sind, dafür sind die Gründe zahlreich und leicht begreiflich. Der erste, welcher allein schon zur Rechtfertigung des Komponisten hinreichend wäre, ist, weil es sich um eine Symphonie und nicht um eine Oper handelt. Sodann war es, da ähnliche Duette schon sehr oft und von den größten Meistern für Gesang geschrieben wurden, ebensowohl der Klug-



129. Eigenhändige Aufzeichnung Berlioz'. Anfang der Trauerszene der Julia aus der Symphonie „Romeo und Julia" mit Widmung an Boltée. Berlin, Staatsbibliothek.

heit angemessen, als auch interessant, einmal eine andere Art der Behandlung zu versuchen. Auch machte die Erhabenheit dieser Liebe selbst deren Schilderung für den Tondichter so schwierig, daß er seiner Phantasie einen Spielraum geben mußte, den der positive Sinn der gesungenen Worte nicht zugelassen hätte, und daher zur Instrumentalsprache seine Zuflucht nahm, einer Sprache, mit welcher wegen ihres größeren Reichtums, ihrer größeren Mannigfaltigkeit, ihrer Unbeschränktheit sogar, in diesem Falle ungleich mächtigere Wirkung erzielt werden konnte."
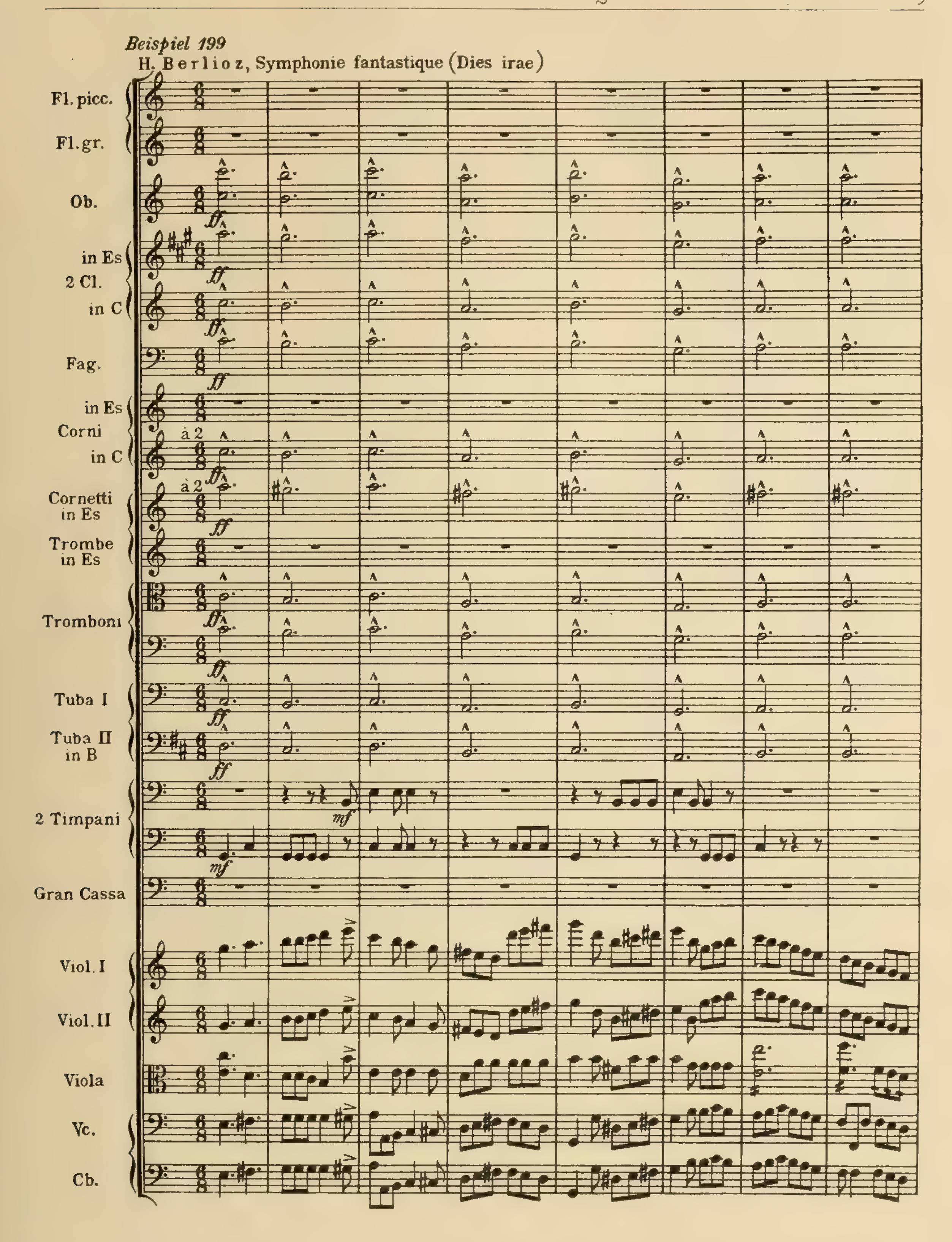
Ohne Vorbild aber gestaltet die instrumentale Phantasie des Komponisten dort, wo es gilt, instrumentale Riesengemälde von der Art des Hexensabbat zu entwerfen (Beisp. 199).

Niemals aber sind die in solchen Tongemälden aufgebotenen Gewaltmittel Selbstzweck. Die durch Rossinis orchestrale Revolution aufgebrachten heftigen Mittel der Instrumentation verachtete er als Mißbrauch, als großen Spektakel, dem er die eherne Wahrheit seines Ausdruckswillens entgegenstellte. Als der Finder von zahllosen neuen Wirkungen der Orchestersprache hat Berlioz zwei Seelen in der Brust. Die eine gesellt ihn den großen Malerkollegen der Schule von Fontainebleau zu in den Teilen seiner Orchesterwerke, in denen er mit seiner orchestralen Farbengebung das zarteste und duftigste Kolorit erstrebt, das auch bei ihm, wie bei jenen Malern auf der geschärftesten Natur- und Menschenbeobachtung beruht (Beisp. 200 aus Romeo und Julia).

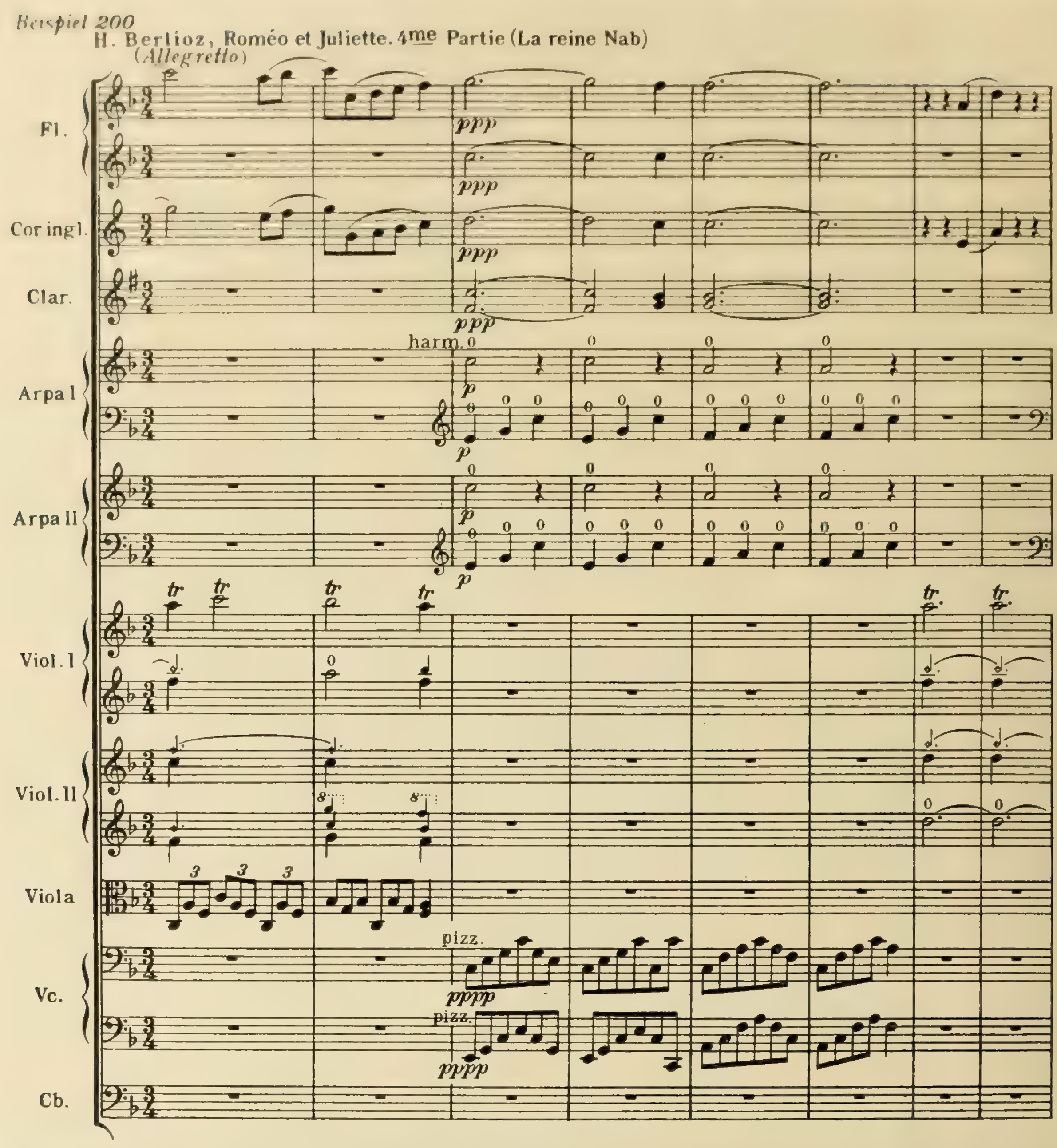
Sein instrumentales Kolorit ist niemals ruhende Farbigkeit an sich. Immer zielt es, wie alle anderen Berliozschen Mittel darauf hin, den Hörer in Vibration zu versetzen. Diese Absicht des Komponisten verbindet die großen Gegensätze, verbindet Berlioz' intimes Orchester mit

Beispiel 199

H. Berlioz, Symphonie fantastique (Dies irae)



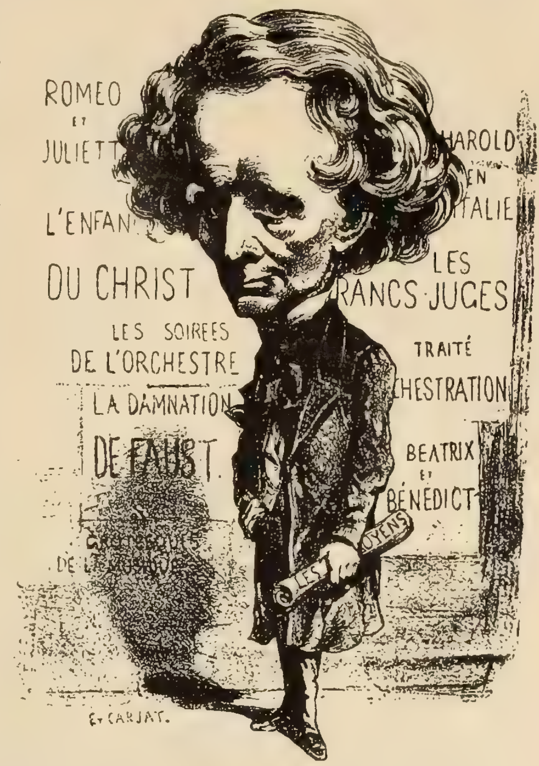
Beispiel 200



dem Orchester der gewaltigsten Massenwirkungen. Zu deren schon berührter Verwurzelung in der individuellen Anlage und in der romantischen Umwelt gesellt sich noch eine historische, die auf die Massenaufführungen der Revolution und der Kaiserzeit zurückgeht, deren Nachwirkung noch das Schaffen der beiden Lehrer Lesueur und Reicha durchzieht. Reichas Ausführungen über die Verwendungsmöglichkeiten von Riesenorchestern auf der Grundlage eines Streicherchors von 114 Ausführenden führen schon dicht an Berlioz Monumentalwerke heran. Reicha und auch Lesueur, der in seiner zu Napoleons Kaiserkrönung geschriebenen „Messe du sacre" ein Orchester von 300 und einen Chor von 400 Mitwirkenden aufbot,

legen die ersten Keime in die Seele des Komponisten zur Schaffung der von ihm selbst als architektonische oder monumentale Kompositionen bezeichneten Werke: Requiem, Te deum, Trauer- und Triumphsymphonie und Kantate: L'Impériale.

In der römischen Stipendiatzeit, beim Anblick der Peterskirche faßte der Künstler den Entschluß, dieser Riesenarchitektur eine Kirchenmusik von ähnlicher Größe und Kühnheit an die Seite zu stellen (Lebenserinnerungen S. 166), der sich zu dem Plan eines ,,oratorio colossal: Le dernier jour du monde" verdichtete, den er am 3. Juli 1831 seinem Freunde Humbert Ferrand zu gemeinsamer Ausarbeitung mitteilt. Wichtig sind die Ausführungen über den Schluß des geplanten Werkes, das in ein instrumentales Drama der Auferstehung ausmünden sollte:
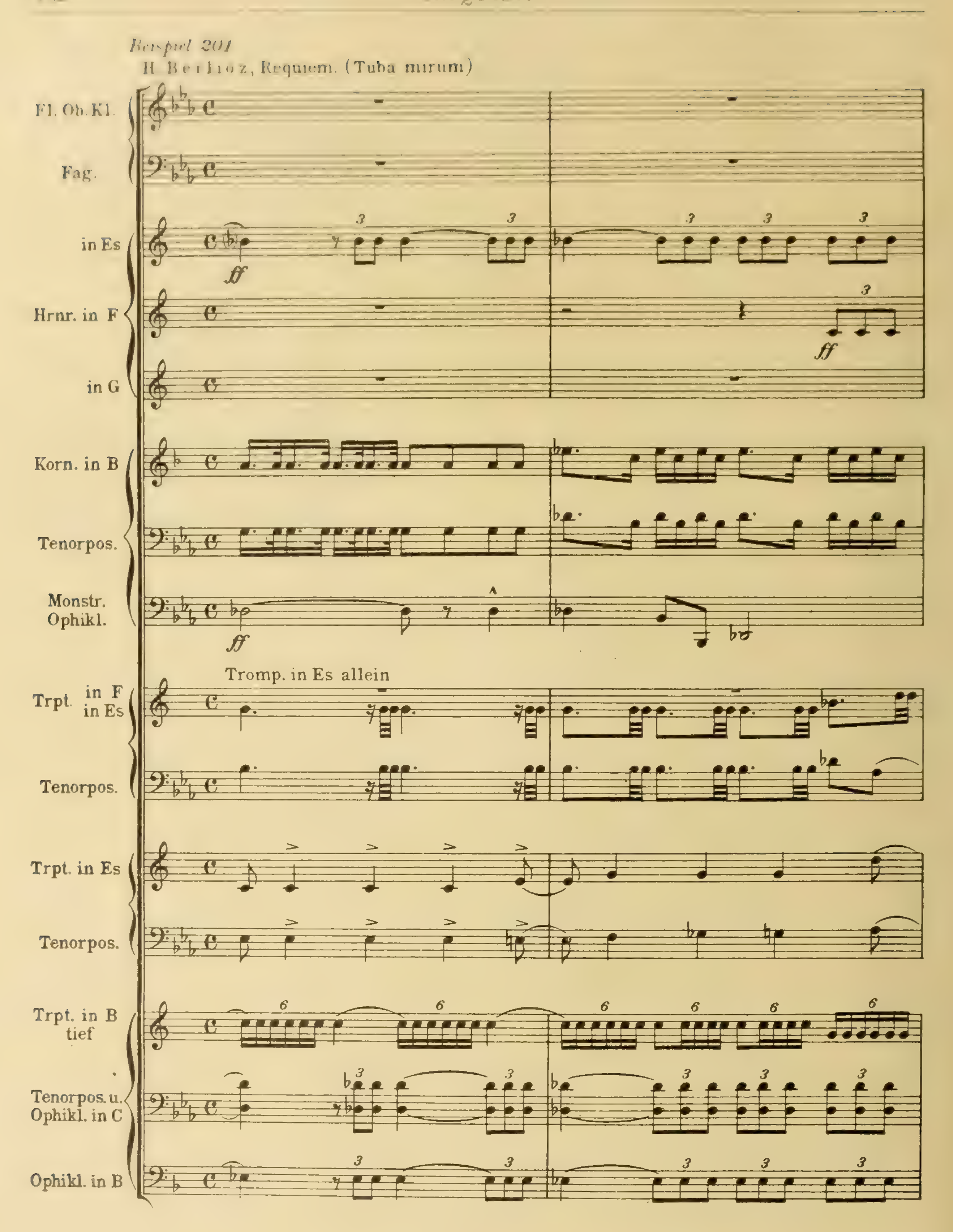


130. Hektor Berlioz. Karikatur von E. Carjat.

,,Die Toten verlassen ihre Gräber . . . die entsetzten Lebenden stoßen gellende Angstschreie aus . . . die Welten stürzen zusammen . . . die Engel posaunen durch die Wolken . . . Alle hier aufgebotenen Mittel müssen vollständig neu sein. Außer zwei Orchestern würde es noch vier Gruppen von Blechinstrumenten in den vier Hauptecken des Aufführungsraumes geben[7])." Erst 16 Jahre später hat Berlioz diese Pläne in dem zu der im Invalidendom gehaltenen Trauerfeier für den General Damrémont geschriebenen Requiem verwirklicht.
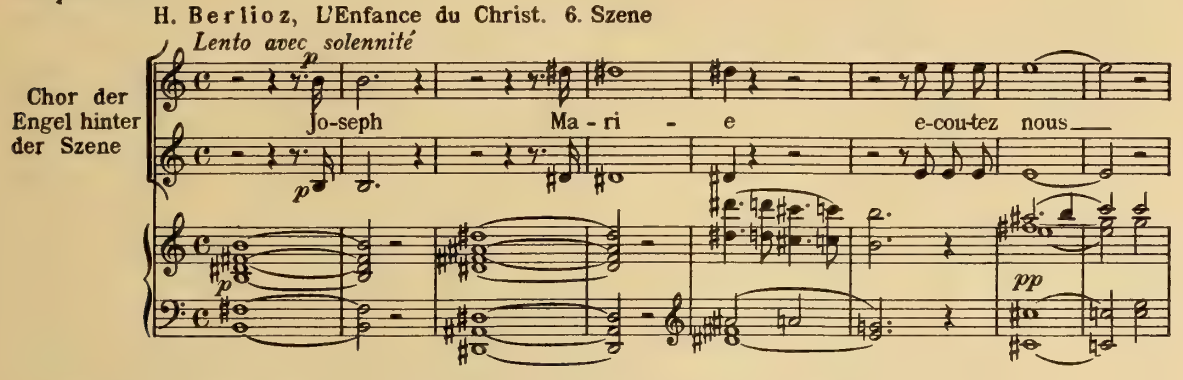
Ebenso wie das ,,Requiem", so kann auch das 1849 begonnene und 1855 beendete ,,Te deum" nur aus der gedanklichen Sphäre, der es innerlich angehört, in seinen Absichten verstanden werden: Aus der Idee einer für Napoleon nach der Rückkehr aus dem italienischen Feldzug veranstalteten Siegesfeier. Dieser ideelle Zusammenhang gibt die Erklärung für den stark militärischen Einschlag im ,,Te deum", wie andererseits die Verbindung mit dem alten Plane eines Auferstehungsdramas dem ,,Requiem" seinen dramatischen Grundcharakter gibt. Hierin allein liegt die Neuerungsabsicht eines ausdruckswahren Kirchenstils verankert, den Berlioz dem seiner Vorgänger Mozart und Cherubini gegenüberstellte[8]). Das Maß dieser wahrhaftigen Textausdeutung aber liegt nicht, wie bei Cherubini im liturgischen Text, mit dem der stets umändernde, umstellende Berlioz auch dort, wo er als Musiker sich liturgischer Stilhaftigkeit einmal nähert, mit großer Selbstherrlichkeit verfuhr, sondern allein in der dramatischen Idee, durch die die Gestaltung des Werkes ihren Weg nahm. Ausnahme ist der Stilcharakter dieser monumentalen Kompositionen, Ausnahme ist das, was ihr Schöpfer selbst die Breite des Stils und die furchtbare Langsamkeit gewisser Steigerungen, deren Ende man nicht ahnt, nannte. Ausnahme aber ist auch die ungeheure Differenzierung der rhythmischen Tonsprache, von der hier ein Ausschnitt aus dem Tuba mirum des ,,Requiem" zeugen soll (Beisp. 201).

Das Gegenstück zu den architektonischen Werken: Die Trilogie ,,l'Enfance du Christ" beweist, daß die Sphäre der geistlichen Musik nicht von weniger großen Gegenspannungen


Beispiel 201
H. Berlioz, Requiem. (Tuba mirum)
Fl. Ob. Kl.
Fag.
in Es
Hrnr. in F
in G
Korn. in B
Tenorpos.
Monstr. Ophikl.
Tromp. in Es allein
Trpt. in F in Es
Tenorpos.
Trpt. in Es
Tenorpos.
Trpt. in B tief
Tenorpos. u. Ophikl. in C
Ophikl. in B

erfüllt ist als die der instrumentalen Musik. Die in den Monumentalwerken auch nach außen flutende Welle strömt hier ganz nach innen. Die Geschehnisse werden wohl auch — wie in dem nächtlichen Marsch der römischen Wache im ersten Teile — noch mit dem scharfen Griffel des Dramatikers eingezeichnet, vorherrschend aber ist doch der lyrische Grundcharakter. Der Klang an sich, eine freie, oft impressionistisch subtil erfaßte Klanglichkeit herrscht vor (Beisp. 202).

Beispiel 202



Wie die dramatische Symphonie ,,Roméo et Juliette'', so bedeutet auch die dramatische Legende ,,La Damnation de Faust" (Fausts Verdammung) im Grunde ein Kreisen um den nicht erreichten dramatischen Pol. Unfähigkeit zur Erzwingung der dramatischen Form verbindet sich, wie die Vorworte zu beiden Werken und andere Äußerungen des Künstlers beweisen, mit der Absicht, auf halbem Wege nicht mehr weiter vorzustoßen. Die endgültige Fassung des Faust, dessen Anfänge bis zur Ballade des Königs in Thule von 1828, dem Beginne der ,,Acht Szenen aus Faust" zurückreichen, will nach Berlioz bestimmter Erklärung, die in Goethes Dichtung enthaltene musikalische Substanz herausziehen. Rein musikalische Erwägungen bestimmen allein die Abweichungen vom Thema des Goetheschen Werkes[9]).

Auch der letzte Schritt, der zur Oper selbst, ging sozusagen mitten durch das Erlebnis des Musikers, der jetzt die großen Erschütterungen seines Lebens zur dramatischen Handlung umgestaltete. Die Hauptgestalt der dreiaktigen Oper ,,Benvenuto Cellini" wird Berlioz zum alter ego, zur Inkarnation des freien Genius, der lieber sein Lebenswerk mit einem Streiche zerstört, als daß er sich zu Konzessionen bereitfinden läßt. Die von Léon de Wailly und Auguste Barbier um diese Hauptgestalt gelegte Handlung weicht von der Außenkonstruktion der zeitgenössischen Opernform nicht ab, wie auch Berlioz selbst als Textdichter der beiden Opern ,,Béatrice et Bénédict" (1862) und ,,Les Trojens" (1855—1863) sich dieser formalen Konvention beugt. Deshalb kann er es, weil er nicht als Musikdramatiker, wie Wagner, sondern als dramatischer Musiker an seinen textlichen Vorwurf herantritt. Seine zwar an Glucks dramatisches Programm das eigene anheftenden, aber dennoch von seinem Vormeister bedeutsam abweichenden Äußerungen lassen nach dieser Richtung nicht den geringsten Zweifel:

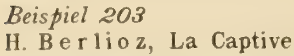
,,Der Ausdruck ist nicht der einzige Zweck der dramatischen Musik, es wäre ebenso ungeschickt wie pedantisch, wollte man das rein sinnliche Vergnügen verachten, welches wir bei gewissen Wirkungen von Melodie, Harmonie, Rhythmus und Instrumentation genießen, unabhängig von ihren Beziehungen zur Wiedergabe der in dem Drama enthaltenen Gefühle und Leidenschaften. Ja selbst, wenn man dem Hörer diese Quelle des Genusses versagen und ihm nicht erlauben wollte, seine Aufmerksamkeit durch eine kurze Ablenkung vom Hauptgegenstande neu zu beleben, so könnten reichlich viele Fälle angeführt werden, wo der Komponist allein das Interesse des Musikdramas aufrecht zu erhalten hat. Zum Beispiel: Was
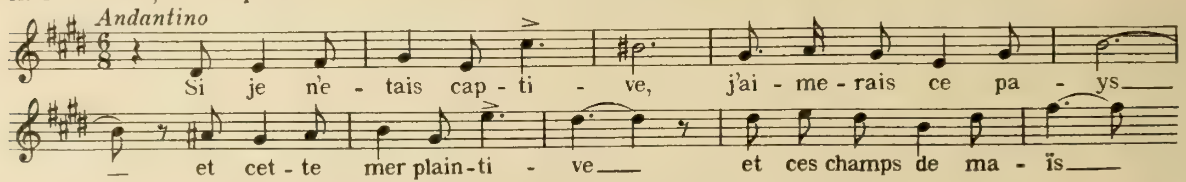
wird in den Charaktertänzen, Pantomimen, Märschen, kurz, in allen Stücken, welche von den Instrumenten allein ausgeführt werden, und also keinen Text haben, aus der Bedeutung des Dichters? . . . . Da muß wohl die Musik Zeichnung und Kolorit in sich schließen[10])."

Schärfer konnte der Opernkomponist Berlioz seine eigene Situation nicht beleuchten, die Richard Wagner treffend das Ersetzen des Dichters durch die Musik genannt hat[11]). Damit soll aber keineswegs einer Vergleichung der beiden dramatischen Standpunkte von Wagner und Berlioz, die schon viel zur Verkennung des Opernschaffens des französischen Musikers beigetragen hat, das Wort geredet werden. Im Gegenteil ist eine Trennung der beiden dramatischen Gebiete unbedingt erforderlich. Als Opernkomponist stellt sich Berlioz, der sich selbst einen zu dreiviertel deutschen Musiker genannt hat, ganz auf den Boden der romanischen Opernkultur. Der Siegesruf: Italia am Schluß der Einnahme von Troja, das Erglühen des Capitols am Ende der Oper sind zwar symbolhafte, im Grunde aber sehr ernst zu nehmende Bekenntnisse zur Formkultur der romanischen Oper. Dieses Bekenntnis durchhallt für jeden, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, das Wagners dramatischen Forderungen entgegengeschleuderte: Non credo! Dieses an sich verständliche Bekenntnis aber wird in dem Augenblick verhängnisvoll, als Berlioz sich der formalen, überalterten und verdorrten Technik der zeitgenössischen Oper überantwortet. Er, der glühende Verehrer Glucks, der als erster die Berechtigung der reformatorischen Forderungen seines Vorbildes anerkannte, die auf Beseitigung des berüchtigten, durch die Arie herbeigeführten Stillstandes der Handlung hinzielten, verfällt selbst in seinen Opern auf Schritt und Tritt diesen ariosen Fallstricken.

So singt — um durch das grelle Licht eines Beispiels die Gesamtlage zu überleuchten — Benvenuto Cellini unmittelbar vor dem Guß der Perseus-Statue in dem Augenblick, da alles auf Fortstürmen der Aktion gestellt ist, eine lange Pastoralarie: „Sur les monts, les plus sauvages".

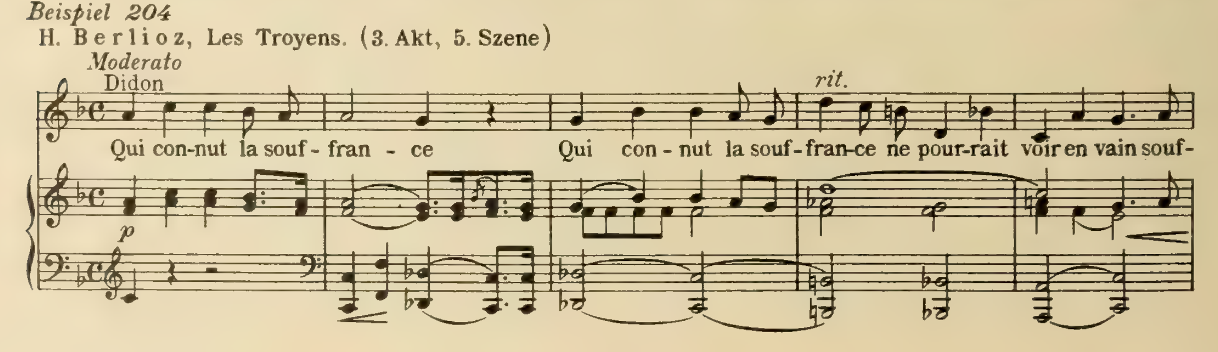
Die Grenzen der dramatischen Charakteristik auf ariosem Gebiete liegen immer innerhalb der Grenzen von Berlioz' Musikertum, worauf hier die Nebeneinanderstellung einer lyrischen Melodie (Anfang des orientalischen Liedes „La captive" (Beisp. 203) und eines dramatischen

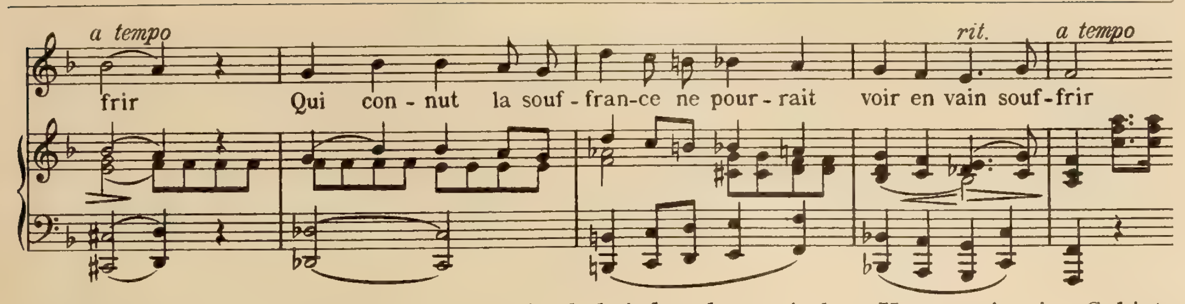

Beispiel 203
H. Berlioz, La Captive



Gesanges aus den „Trojanern" (Beisp. 204) hindeuten möchte. Quellen und Ursachen der Wirkung des vokalen Ausdrucks liegen stets primär in der Musik und erst in zweiter Linie im

Beispiel 204
H. Berlioz, Les Troyens. (3. Akt, 5. Szene)





Text und in der dramatischen Absicht. Auch bei den dramatischen Kernpartien im Gebiete des französischen „Chant mésuré“ ist es nicht anders, wie an dem hier nochmals zum Beweise herangezogenen dramatischen Knotenpunkt aus „Benvenuto Cellini“ zu ersehen ist (Beisp. 205).

Beispiel 205

H. Berlioz, Benvenuto Cellini

Cellini

rit. a tempo

un au - tre! un au - tre! fon - - - - dre ma sta -

ff

a tempo

tu - e! ah, que la vier-ge me par-don-ne! et le saint pè-re, et ma pa-

p *ff* *mf*

rit. a tempo

tron-ne mais nul ar - tis - te au-tre moi fut

f

Auch hier, wo Aktion und Wortverständlichkeit sich anschicken, die Szene zu beherrschen, gestaltet doch letztlich nur der dramatische Musiker. Dieser erformt hier im Bereiche des dramatischen Rezitativs, in das er den vollen Zustrom des musikalischen Elements zu leiten weiß, noch ein Glanzstück seiner edlen, großen, schwungvollen dramatischen Melodie.

Berlioz hat am Schlusse seiner Lebenserinnerungen, die selbst eines seiner größten Kunstwerke sind, nicht mit der stolzen Rückschau des Siegers auf sein Werk zurückgeblickt, sondern mit der tiefen Resignation des innerlich Zerrissenen, dem gerade diese Zerspaltung es verwehrte, sein Schaffen zur höchsten Einheit zu runden. Das aber, was dem von Natur aus Berlioz

wesensverwandten Wagner immer wieder gelang, die Loslösung des Kunstwerkes von der erdrückenden Wucht der Subjektivität, die ruhige Gegenüberstellung zum erlebenden Ich wäre Berlioz als ein Sakrilegium der Entpersönlichung erschienen. Ihm ersteht ein Mittel, das Übermaß seines vulkanartig ausbrechenden Schaffensrausches zu dämpfen, in der Vorliebe zur Antike, zu ihrer Größe, ihrer Klarheit und ihrer maßvollen Schönheit. Und letztlich gehört auch die Vorliebe dieses erzromantischen Geistes für Gluck, Spontini, Beethoven mit zu diesen — natürlich unbewußt arbeitenden — antiromantischen Gegenmitteln und Wirkungen.

Der aus dem Innern der glühenden Persönlichkeit Berlioz hervorbrechende Kraftstrom führte sein Werk alsbald über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus und trug es in den Kreis der deutschen Neuromantik hinein. Wagners zu Liszt über Berlioz gesprochenes Wort, „daß in dieser Gegenwart nur wir drei Kerle eigentlich zu uns gehören, weil nur wir uns gleich sind“[12], weist auf eine epochal-kulturelle Kunstverklammerung, die der folgenden Darstellung ihre äußere und innere Verfestigung geben soll.

ANMERKUNGEN.

[1]) J. Tiersot, H. Berlioz, Les années romantiques. 1819—1842. Paris o. J. S. 30. — [2]) H. Berlioz, Lebenserinnerungen. Ins Deutsche übertr. und übers. von H. Scholz. München 1914. S. 20/21. — [3]) Berlioz, Lettres intimes. Paris 1882. S. 66. — [4]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 3. Aufl. Leipzig 1883. Bd. I. S. 2. — [5]) Die Grenzen der Poesie und Musik. Leipzig 1872. S. 185. — [6]) Zitiert nach: Müller-Reutter, Lexikon der deutschen Konzert-Literatur. Leipzig 1909. S. 222. — [7]) Brief vom 3. Juli 1831 an Humbert Ferrand. — [8]) J. Tiersot, H. Berlioz, Les années romantiques. S. 339. — [9]) Lebenserinnerungen. S. 447. — [10]) H. Berlioz, Literarische Werke. Leipzig 1912. Bd. VI. S. 132/33. — [11]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig 1900. Bd. I. S. 189. — [12]) Wagner-Liszt-Briefwechsel II, 267.

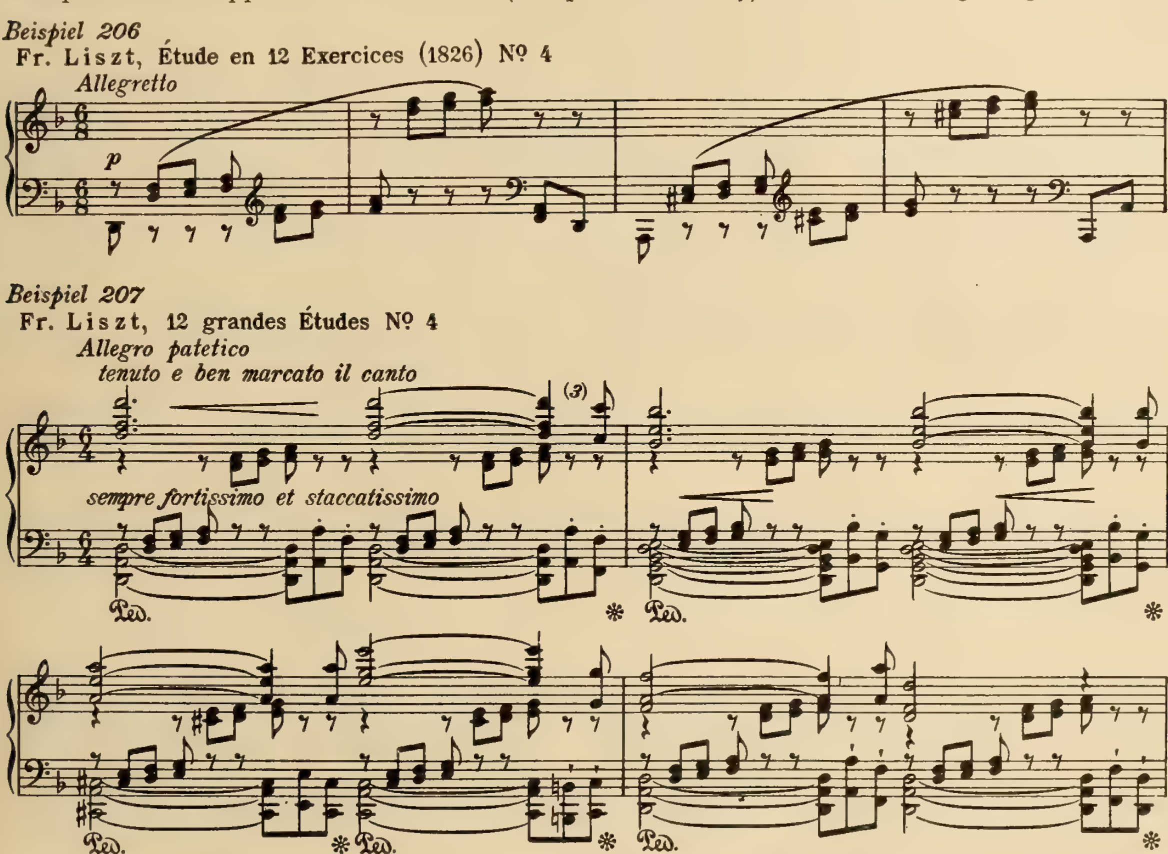
FRANZ LISZT.

Als der junge Franz Liszt auf dem Wege über Wien, wo er Franz Czernys und Antonio Salieris Unterricht genoß, im Jahre 1823 Paris zugeführt wurde, der Stadt, in der sein Künstlertum zur Reife gelangte, entstand eine musikgeschichtliche Lage von ähnlicher Weltweitung und Bedeutung wie die Mozarts. Hier wie dort Anregung vom deutschen Musikkreise, dann Durchstoß in die Sphäre der Weltmusik und schließlich wiederum Rückkehr in den engeren, aber innerlich geweiteten deutschen Musikkreis. Wenn auch dieser deutsche Kreis Liszts Künstlertum schließlich nicht ganz zu umschließen vermochte, so war es nicht Schuld dessen, der durch seine Niederlassung in Weimar im Jahre 1848, durch sein mit Wagner verbundenes Wirken eine neue Musikepoche erhoffte, die er in der Erkenntnis der Bedeutung solcher Zusammenarbeit für die deutsche Kultur, entgegen seiner sonstigen Bescheidenheit, der Goethes und Schillers an die Seite stellte.

Vor Liszts Seßhaftwerden in Weimar bestimmte das Byronsche Element seines Charakters die Außen- und Innenwege des Rastlosen. Dieses Unruhvolle aber wird ihm besonders da zum Heile, wo er auf seinen geistigen Streifzügen unendlichen Bildungsreichtum in sich aufhäuft. In der Zeit, in der Paganini der eigentliche Erwecker der aufs höchste gesteigerten Virtuosität wird, bilden nach seinem eigenen Zeugnis „Homer, die Bibel, Plato, Locke, Byron, Hugo, Lammenais, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber seine Welt[1]). So viel Namen, so viel Bildner seines Geistes. Drohender romantischer Umneblung entzieht er sich, den Blick auf drei Punkte richtend, die schon in der Aufsatzserie von 1835 „De la Situation des Artistes“ auftauchen: Poetisches Element — religiöse Weihe — Fortschritt. Hier sind die Hauptetappen seiner künstlerischen Lebensbahn schon festgelegt. Fortschreiten zur

Höhe einer umfassenden Geistesbildung ist eines der Ziele, um das der unermüdliche Vorkämpfer wahrer Musikkultur in vorderster Front gerungen hat. Er, der Virtuose, wies immer wieder darauf hin, daß „die reine Arbeitergeschicklichkeit" dem modernen Musiker nicht mehr ausreichend sei. Eine wahre Blüte der Musik sei nur zu erwarten, „wenn die Musiker eine höhere geistige Entwicklungsstufe erreichen, als man bisher für ausreichend erachtet hat, wenn sie nicht mehr an der Scholle der Ignoranz kleben, wenn ihnen die Ideale des wissenschaftlichen, des Denk- und Tatmenschen nicht fremd bleiben, so daß auch diese ihrerseits in ihnen und ihren Werken Ideen begegnen, die neu, kühn, genial ihr Nachdenken, Forschen und Urteilen anregen"[2]).

Als Wegweiser, der weit in die Welt des Klavierkomponisten einführt, mögen die 12 Etüden op. 1 dienen, ein erst in dreimaliger Arbeit bezwungener Komplex. Das Werk von 1826 ist glatte, reibungslose Etüdenfabrikation, von den leichten Händen des Czerny-Schülers geschickt gefertigt. Die Ausgabe von 1837 aber schickt ein Meister des Klaviersatzes in die Welt, dessen Geist Mittelpunkt aller technischen Errungenschaften seiner Zeit geworden ist. Die schlichten Bewegungsmotive der vierten Etüde sind jetzt schon von dem gewaltigen Bogen der späteren Mazeppa-Etüde überwölbt (Beisp. 206 und 207). Die Idee dringt siegend in den



Kreis der technischen Probleme ein, den sie mit neun poetisierenden Etüden in der Ausgabe von 1852 fast ganz ausfüllt. In den Paganini-Etüden (Études d'exécution transcendante d'après Paganini. — 2. Ausgabe: Grandes Études de Paganini) ringt Liszt Schulter an Schulter mit dem ernstesten Klaviervirtuosen seiner Zeit, mit Robert Schumann, der selbst die durch

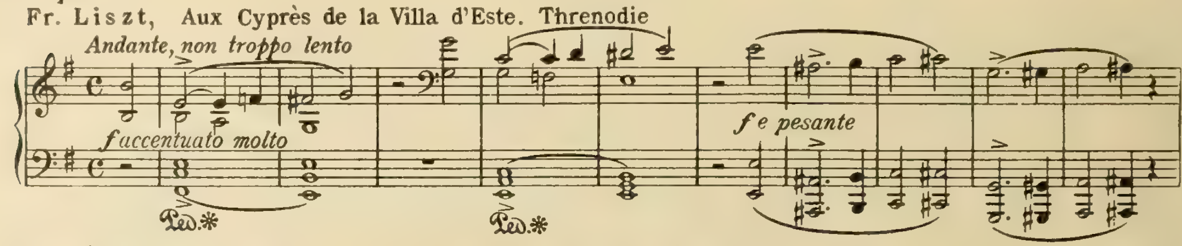
Liszts Zitat seiner ersten Etüde heraufbeschworene Vergleichung mit seinen Paganini-Etüden als sinnig bezeichnet hat. Erst in der Anschauung des poetischen Elements trennen sich beide, von der wiederum Schumann ihre Verwandtschaft mit den Ideen der französischen Romantik richtig erkannte.

Die eine neue Epoche des Klavierauszugs („Partition de piano") einleitende Übertragung der phantastischen Symphonie von Berlioz durch Liszt ist Symbol einer wahrhaft neuromantischen, aus dem „volcan de cœur" (Brief vom 2. Mai 1832) ausbrechenden Schaffensdämonie.

Neben zahlreichen Übertragungen, von denen in die Zeit zwischen 1835 und 1841 allein 54 Übertragungen Schubertscher Lieder fallen, sind das Album d'un voyageur, die „Harmonies poétiques et religieuses" und die dreiteiligen „Années de Pélerinage" die bedeutsamsten Marksteine auf dem mit den „Années" erreichten Zielpunkten, an dem „der Stil dem Gedanken adäquat ist" (Brief vom 10. April 1852).
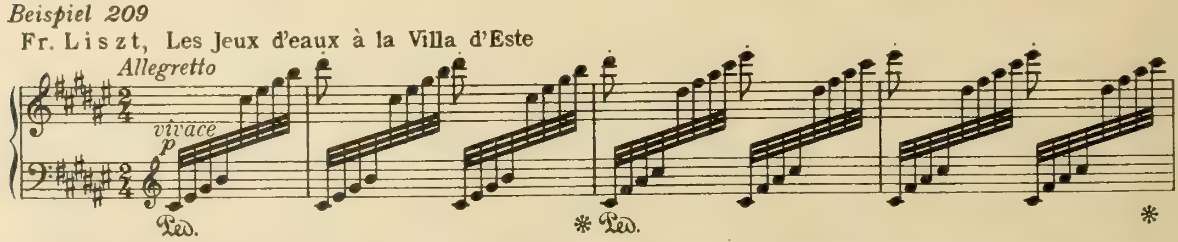
Der wertvollste Teil dieser Klaviermusik ist lyrisches Bekenntnis eines Künstlers, der jeden Eindruck mit Inbrunst in sich hineinsaugt, um ihn vielfarbig durch das Prisma seiner Individualität gebrochen wieder nach außen verströmen zu lassen. Liszt macht sein Wort von dem Hineingeheimnissen, dem „Einhauchen eines unausgesprochenen Gedankens ins Werk" ebenso wahr, wie auch das von der Zartheit, die auch nicht „ein Atom des Blütenstaubes" an dem Kunstwerk zerstören dürfe (Ges. Schr. IV, 60). Gerade in den Naturschilderungen strömen die Eindrücke der geschilderten Art nach innen wie nach außen. In den Naturbildern der „Villa d'Este" im dritten Teil der Pilgerjahre tritt diese Gegensätzlichkeit scharf hervor. In der „Threnodie" (Aux Cyprès de la Villa d'Este) breitet sich das neue musikalische Landschaftsbild aus, bei dem alles, selbst jede chromatische Schwellung noch ein Gefühlston ist (Beisp. 208). Das typische Gegenbild ersteht in den Wasserspielen (Les Jeux d'eaux à la

Beispiel 208



Villa d'Este), in denen die vor-Beethovensche Naturnachahmung wieder auflebt, um im kühnen Wettlauf mit den realistischen Zeitideen die Kunst der Schilderung auf die höchste Spitze zu treiben (Beisp. 209).

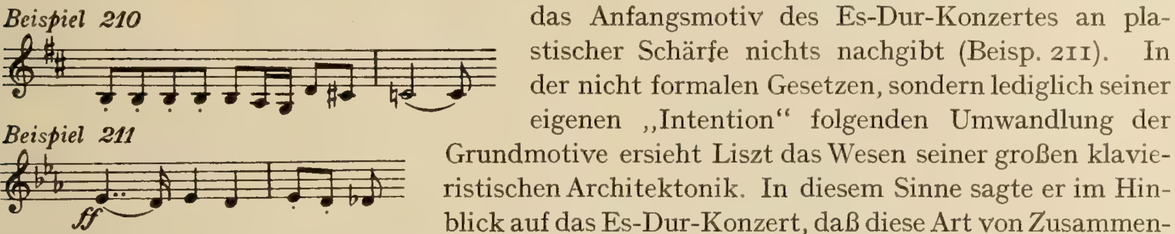
Beispiel 209



Diese Überschärfung führt hier schon bis an äußerste Grenzbezirke, bis zu dem Punkte, da die Isolierung des einzelnen Höreindrucks ins Vollimpressionistische umschlägt. Liszts Technik der musikalischen Leuchtfontänen, der opalisierenden Trillerketten wird vom späteren Impressionismus voll und ganz übernommen[3]).

Zu der die Niederungen der Salon- und Konzertmusik weit überragenden h-Moll-Sonate von 1853 bahnt die Fantasia quasi sonata (Après une Lecture de Dante) aus dem zweiten Teil der Pilgerjahre den Weg. Hier wird schon in einer Einleitung die Kontrastthematik aufgeschichtet, aus der alle drei Sätze des Werkes entwickelt werden. Die h-Moll-Sonate nimmt auf hoher geistiger und technischer Stufe die gleiche Formschichtung nochmals vor. Und das, was der Dante-Sonate hinsichtlich der materialen Zuordnung, der logischen Auswertung der Formidee fehlt — die letzte Auftürmung des lapidaren Eingangsthemas im Finale mißlingt hier noch gänzlich — ist jetzt durchaus erreicht. Das romantische Dunkel um die formal-inhaltlichen Beziehungen der poetischen Ganzheit Schumanns lichtet sich. Liszts Formungswille zieht diese poetisch-musikalischen Beziehungen ins hellste Licht, so sehr, daß sie jetzt zu tragenden Stützen des ganzen Tonbaues werden.

Psychologische Gründe zwingen zu äußerster Prägnanz dieser Grundmotive. Einen Hammerschlag nannte Liszt das Eintreten des Motives der h-Moll-Sonate (Beisp. 210), dem das Anfangsmotiv des Es-Dur-Konzertes an plastischer Schärfe nichts nachgibt (Beisp. 211). In der nicht formalen Gesetzen, sondern lediglich seiner eigenen ,,Intention" folgenden Umwandlung der Grundmotive ersieht Liszt das Wesen seiner großen klavieristischen Architektonik. In diesem Sinne sagte er im Hinblick auf das Es-Dur-Konzert, daß diese Art von Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes bei seinem Abschluß ihm ziemlich eigen sei[4]).



Beispiel 210
Beispiel 211

Dem in der poetisierenden Klaviermusik über seinen nächsten Geistesverwandten Schumann hinausgehenden Schritte entspricht auf symphonischem Gebiet der Berlioz weit hinter sich lassende, wie denn auch die Begründung und Stützung der symphonischen Dichtung in dem Aufsatz: ,,Berlioz und seine Harold-Symphonie" gegeben wird. Liszt läßt seine Absichten nicht durch die geringste Prüfung verdunkeln. Sein nach langen entwicklungsgeschichtlichen Darlegungen herausspringendes Ziel ist: Die im Programm enthaltene poetische Lösung der Instrumentalmusik. An die Stelle des bloßen Musikers tritt der Tondichter, der malende Symphonist, der sein Kunstwerk als psychologisches Gebilde entwirft, das ,,die Tätigkeit des Fühlens und Denkens gleichzeitig beansprucht." Diese Gleichzeitigkeit in dem Gestalten von ,,Musik" nach den Erfordernissen der auszudrückenden Ideen" ist für Liszt nicht etwa ein zu bezwingendes, sondern ein von dem Löser der symphonischen Frage bezwungenes Problem. Er stellt die kategorische Behauptung auf, daß im programmatischen Tonwerk alle exklusiv musikalischen Rücksichten, die zwar nicht außer acht gelassen werden, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet sind.

,,Demnach beanspruchen Handlung und Sujet dieser Symphoniegattung ein über der technischen Behandlung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse, und die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponierten Plan, der hier vom Ohre, ähnlich wie ein Bilderzyklus vom Auge, aufgenommen wird, zu bestimmten Eindrücken erhoben. Der Künstler, welcher dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug gibt, genießt den Vorteil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können"[5]).

In der Auswahl dieses poetischen Vorganges in den symphonischen Dichtungen und Programmsymphonien, die teilweise auf älteren Entwürfen und Plänen beruhend in der Weimarer Zeit entstanden, ist Liszt weit sorgsamer als der extravagante Berlioz.

In den meisten symphonischen Kompositionen ist das Programm nichts anderes als die leichte Verhüllung eines im Grunde urmusikalischen, weil gefühls- und stimmungsmäßigen
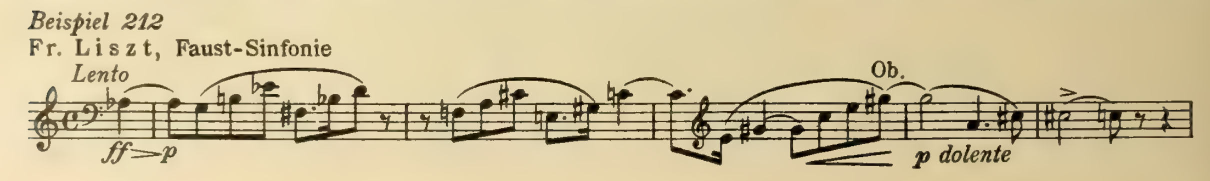


131. Franz Liszt.
Franz. Tuschezeichnung. Budapest, Histor. Bildergalerie (Photo Prof. P. Wolff, Frankfurt a. M.).

Kernes, auf den Liszt selbst mehrfach bedeutungsvoll hingewiesen hat[6]). So heißt es im Vorwort des Prometheus: ,,Es genügte in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythus seine Wesenheit, gleichsam seine Seele bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung". In dem Zusammendrängen der Grundidee des Prometheus auf die Antithese: Leid und Verklärung, kommt ein architektonisches Grundgesetz der symphonischen Dichtung zum Vorschein, daß auch die schlichte Aufbauformel von ,,Ce qu'on entend sur les Montagnes" (Zwei Stimmen: Natur—Menschheit), Tasso (Lamento e trionfo), Mazeppa (Martyrium und Sieg[7]), Hunnenschlacht[8]) ist. Die zweite konstruktive Grundform ist die der Ideale, deren Dreiteiligkeit: Aufschwung, Enttäuschung, Beschäftigung mit der gesteigerten Wiederkehr der Motive in der Apotheose ersichtlich auf der alten symphonischen Grundform sich gründet. Diesem Typus gehören weiter an: Die Faustsymphonie (Faust — Gretchen — Mephistopheles) und auch Les Préludes, während für die Dante-Symphonie die ursprünglich geplante Dreiteiligkeit mit dem Schlußsatz ,,Das Paradies" auf Wagners Rat aufgegeben wurde. In der Einfachheit und Klarheit der Außenarchitektonik der programmatischen Tonwerke liegt der eine große Faktor ihrer Wirkung. Liszt besaß in der Tat die dichterisch-musikalische Eigenschaft, seine Vorwürfe so anzuschauen, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Formen dienlich sein mochten[9]). Dieser Verständlichkeit der schlichten großen Formumrisse aber mußte eine noch gewaltig gesteigerte der motivischen Erfindung entsprechen. Hier setzt eine ungeheure Konzentration des motivisch-thematischen Denkens ein. Denn Liszt mochte fühlen, daß in ihr das eherne Grundgesetz der ,,psychologischen Form", die das Anschaulichwerden der Idee bedeutet, enthalten sei.

Diese Anschaulichkeit der motivisch-thematischen Gestalt erreicht der Symphoniker Liszt durch das Zurückführen dieser äußeren Gestalt auf die psychologischen Bewegungsgrundformen. Die Gleichheit der psychologischen Grundformen (Motive) führte notwendig zu motivisch-thematischen Angleichungen, zu motivischen Typenreihen. Einer solchen Typenreihe gehören die drei Themen aus der ,,Faust-Symphonie" (Beisp. 212), aus ,,Tasso" (Beisp. 213) und aus den ,,Idealen" (Beisp. 214) an. Die psychologische Grundlage ist die gleiche; sie läßt sich auf die Formel: Aufbäumen — Ermattung (,,Streben — Wahn". Die Ideale) bringen, die sozusagen als Knochengerüst im Körper der real-symbolischen Tongestalt steckt. Dabei nimmt

Beispiel 212
Fr. **Liszt**, Faust-Sinfonie
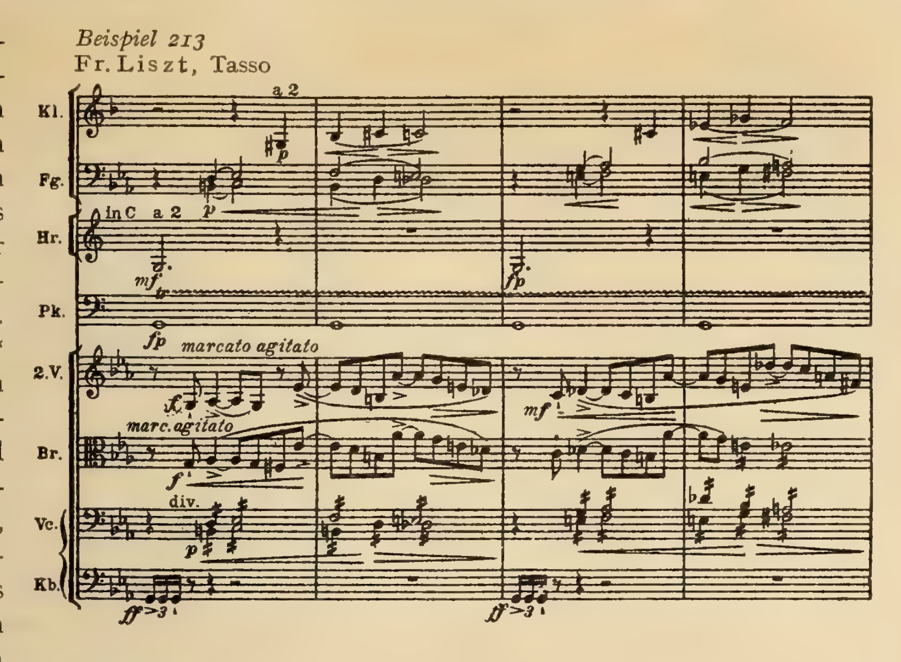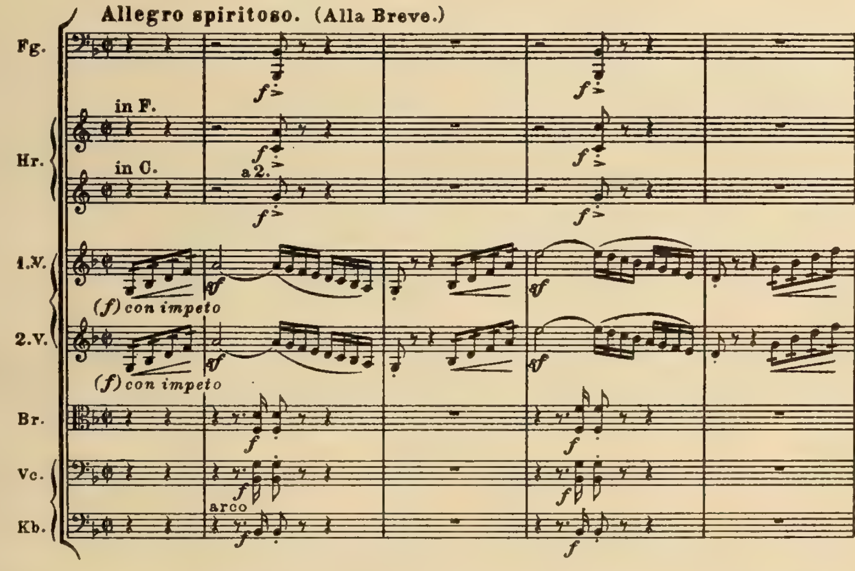




Franz Liszt.
Gemälde von Franz von Lenbach.
Budapest, Museum der bildenden Künste.

die Wahrung der ideell-symbolischen Grundhaltung, die sich äußerlich in dem dreimal gleichen Auf- und Abschwellen des linearen Verlaufs kundgibt, nichts von der wirklichkeitstreuen Ausdeutung des Einzelfalles. Das Thema der ,,Ideale" kennzeichnet treffend in seiner schlicht diatonischen Spannung und Entspannung die Situation der Jünglingsseele, während die gewaltig anstrebende Energie des Faustthemas schon durch den harmonischen Gegendruck der übermäßigen Dreiklänge innerlich gehemmt ist, bevor diese Hemmung auch äußerlich in dem Abstieg zum ,,dolente" in die Erscheinung tritt. Die Tassostelle mit ihren Windungen und synkopischen Verdichtungen ist Spiegelbild der verwandten, im Ansturm sich immer selbst zur Schranke werdenden Natur. Beide Werke — Faust-Symphonie und Tasso — sind die volle und für die Epoche endgültige Ausschöpfung des mit der phantastischen Symphonie einsetzenden künstlerischen, durch das Faustsymbol kaum verdeckten Urerlebnisses des Neuromantikers.

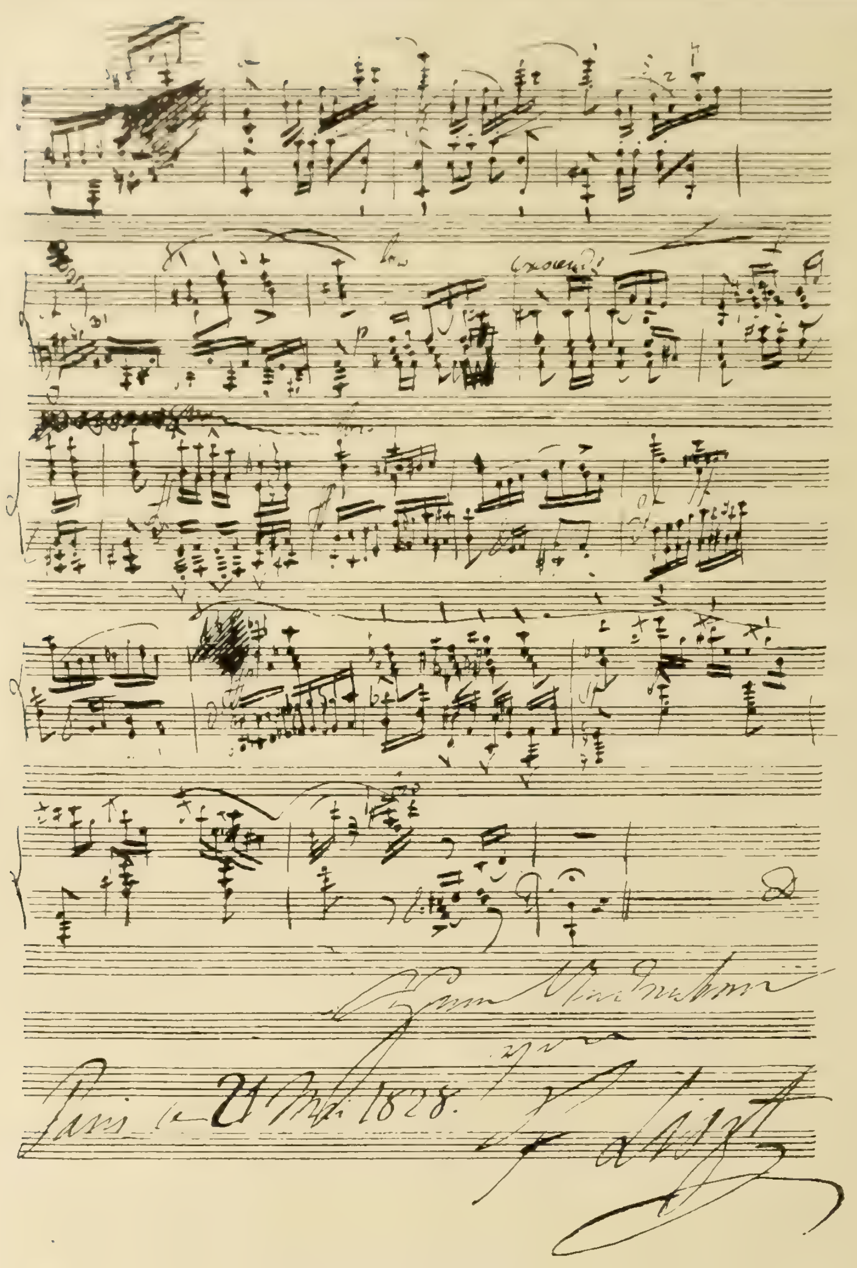
Beispiel 213
Fr. Liszt, Tasso



Beispiel 214
Fr. Liszt, Die Ideale



Der volle Durchbruch des religiösen Gefühls, das mit zahlreichen Einzeladern Liszt gesamtes Schaffen durchzieht, erfolgte in den beiden Oratorien und in seinen kirchlichen Kompositionen. Eine besondere Stellung unter diesen Werken nimmt das zwischen 1857 und 1859 geschriebene Oratorium ,,Die Legende von der hl. Elisabeth" ein. Hermann Kretzschmar nahm von diesem problematischen Werke an, daß seine Bühnenauffassung sowohl eine Klärung seiner eigenen



132. Schluß der eigenhändigen Niederschrift eines Klavierstückes von Liszt. Berlin, Staatsbibliothek.

Stellung wie überhaupt eine solche der oratorischen Kunst herbeiführen könne. Weit schärfer aber hatte schon Hans von Bülow[10]) den besonderen Charakter der Komposition erkannt, für die er eine gewisse allgemeine Bindung an dramatische Vorschriften fordert, die aber der Zwanglosigkeit des Epos und der Chronik verbunden ist. Er kommt hier Liszts eigenem Ideenkreise sehr nahe, der sich dem oratorisch-epischen Kreise zu gleicher Zeit zuwandte, als ein anderer Gedankenzug die Frage der programmatischen Musik endgültig klärte. Im Jahre 1855 stellt er die Frage, weshalb die Musik nicht versuchen solle, ihrerseits auszusprechen, was die moderne Epopöe als ,,das Ideal von Geistesstimmungen festzuhalten sucht, welche jetzt die Gebildeten aller europäischen Länder beseelen und beherrschen (Ges. Schr. IV, 131). Und im Anschluß an die Gedanken des Marxschen Buches: ,,Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege" gibt er in deren Weiterführung seiner Vorstellung vom Wesen des neuen Oratoriums feste Form. Es ist ,,ein ideales Drama, dessen Stimmung, Leidenschaft und Handlung die Schranken der Bühne überschreiten, das aber nichtsdestoweniger seinen vollsten Ausdruck in der Musik finden und desgleichen alle feierlichen und imposanten Wirkungen durch sie entfalten soll". Diese Gattung erscheint ihm als eine neue Frucht, die ihm im Kunstwerke zufiel, herangereift im eigenen Schaffen, wie in der Zusammenarbeit mit Wagner. Die am Ende der Tannhäuser-Schrift von 1849 ausgeführten Gedankengänge über das religiöse Prinzip der

Wagnerschen Oper verschlingen sich unlösbar mit den Ideen von 1855. Die Liszt außerordentlich stark bewegenden Eindrücke der Berliner Tannhäuser-Aufführung des Jahres 1856 dürften die Auslösung der gleichzeitig ins Leben tretenden Pläne des Elisabeth-Oratoriums gegeben haben. Dem real-dramatischen Unternehmen des Freundes, der sich im „Tannhäuser" auf den schwankenden Sprossen der Allegorie zu den höchsten Höhen erhoben hatte, stellte er das der idealen Dramatik als Gegenstück gegenüber. Die moderne Musikgeschichte hat nicht ein zweites Mal einen solchen Wettkampf auf dicht nebeneinanderliegenden, aber doch scharf gegeneinander abgegrenzten Bahnen gesehen. Wagners größere Erfahrung in der Vokalkomposition, im deklamatorischen Stile bringt Liszt in eine selbstverständlich nur für die Stilhaftigkeit, nicht aber auch für das Detail der Ausführung bestehende, fast drückende Abhängigkeit, die hier aus der Gegenüberstellung entsprechender Stellen ersehen werden möge (Beisp. 215 und 216). Liszts Entwicklung als Musiker, der Wagners hartem Ringen

Beispiel 215
Fr. Liszt, Die Legende von der heiligen Elisabeth

Landgraf
Ver-sammelt hab' ich mei-ne Treu-en zum letz ten-mal be-vor ich schei-de, daß sie die
Schwü-re mir er-neu-en zum Trost mir in des Ab-schieds Lei-de

Beispiel 216
R. Wagner, Tannhäuser

Landgraf
wenn un-ser Schwert, in blu-tig ern-sten Kämp-fen, stritt für des deutschen Rei-ches Ma-je-stät,
wenn wir den grimmen Wel-fen wi-der-stan-den und dem ver-der-ben-vol-len Zwiespalt wehr-ten,

um einen neuen dramatischen Gesangsstil nichts an die Seite zu setzen hatte, macht dieses Abhängigkeitsverhältnis möglich und erklärlich, während andererseits die Erfahrung des Symphonikers Liszt dem leitmotivischen Prinzip seines Werkes volle Bewegungsfreiheit sicherte. Die Nutzung der Ergebnisse der verfeinerten psychologischen Arbeitsmethode in den Programm-Kompositionen verschafft dem Oratorium die Stellung eines Erstlingswerkes des voll ausgereiften leitmotivischen Stils. Den Mittelpunkt der Komposition nimmt das bei seinem ersten Auftreten deutlich auf einen alten Weihnachtsliedtypus hinweisende Motiv der Elisabeth ein, dessen bis zur Grenze der Auffassungsmöglichkeit gehende Verzweigungen
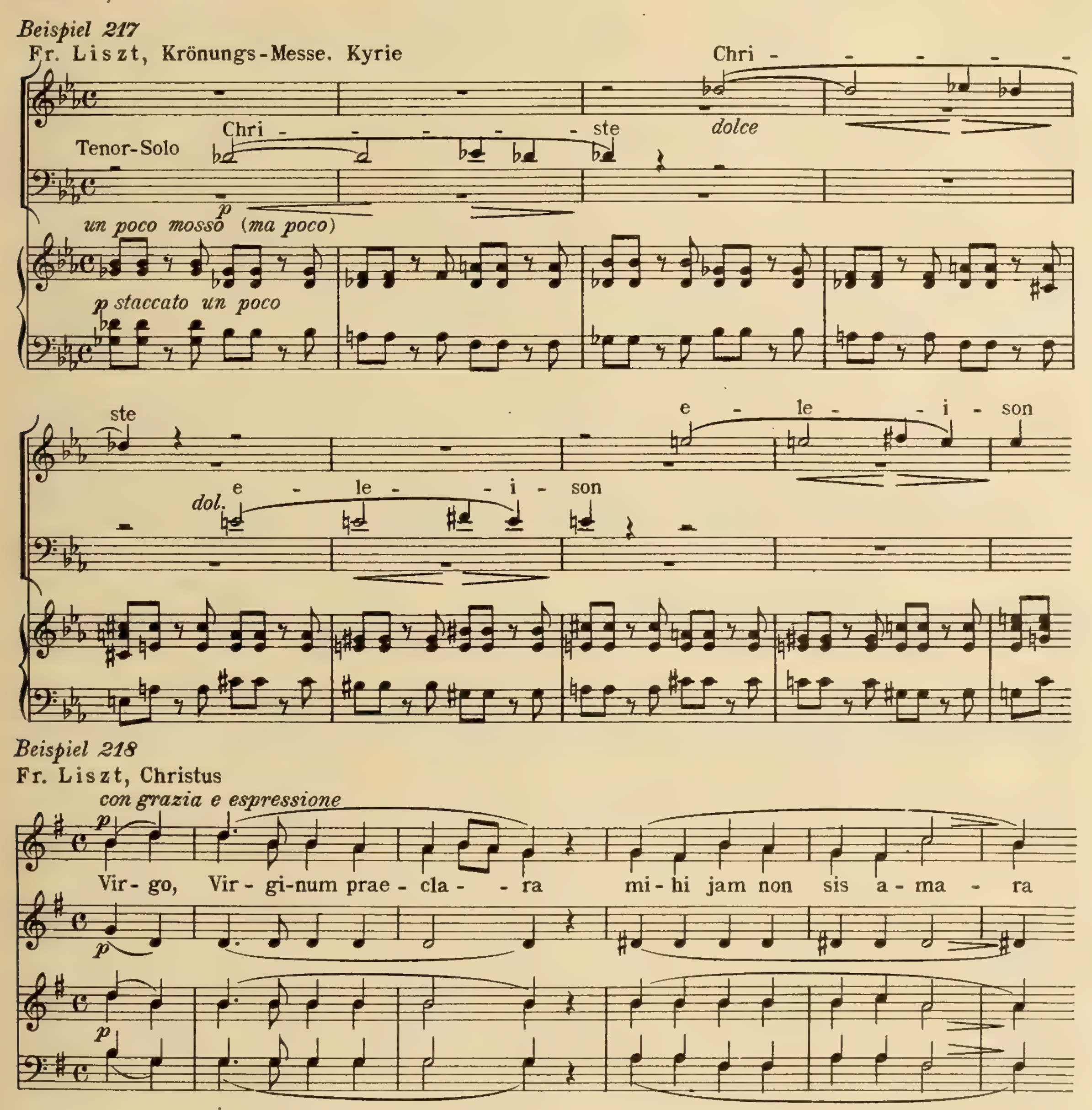


133. Franz Liszt am Klavier, 1840. Gemälde von Josef Danhauser.
Victor Hugo, Paganini, Rossini
Alexander Dumas, George Sand, Fr. Liszt, Gräfin d'Agoult.
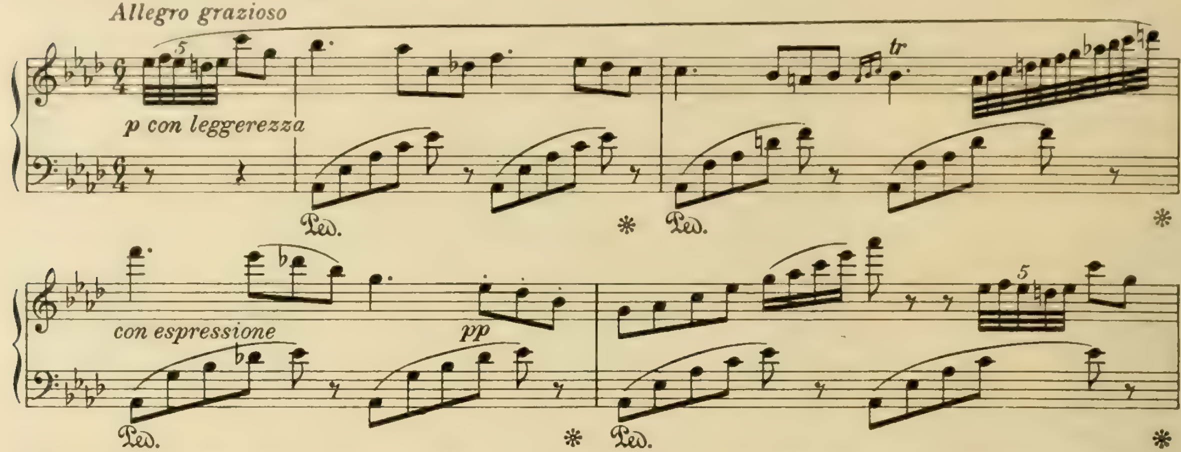
sich über das ganze Werk erstrecken. Der gestrafften Einheit der musikalisch-motivischen Gestaltung stellte der in sechs Bildern von der Ankunft der hl. Elisabeth auf der Wartburg bis zu ihrer feierlichen Bestattung chronikartig breitausladende Text Otto Roquettes ein beharrliches Hindernis entgegen. So fällt Liszts Tongestaltung — anders als er wollte — in das Gebiet der ideal-dramatischen Sphäre, während die reale Gestalt sich zur Textform etwa verhält, wie ein Durchführungsteil zur thematischen Exposition. Dem zweiten Oratorium „Christus", dessen Ausarbeitung sich von den Grundbestandteilen der „Seligpreisungen" von 1859 bis ins Jahr 1866 erstreckte, ist Schaffensantrieb zum großen Teil die Sehnsucht nach „der starken und strengen Kunst des Mittelalters", die niemals ganz aus Liszts Seele gewichen ist. Das bedeutet gegenüber der Wirklichkeitsnähe des ersten Oratoriums ein in-die-Ferne-Gerücktwerden aus doppeltem stofflichen und schaffenspsychologischen Anlaß. Jetzt liegt das Moment der Einheit schon im Texte, dem durch Teile der katholischen Liturgie veranschaulichten Lebensgange Christi, so daß der Musiker seine im Elisabeth-Oratorium angewandte Technik schon primär merklich entspannen konnte. Das ist nicht zum Schaden des Werkes, das so vor einer radikalen Stilzerspaltung bewahrt blieb. Aber auch bei der zweifelsfreien Entspannung des leitmotivischen Prinzips klaffen noch zwischen der strengen Welt der liturgischen Melodik und der der modernen Arbeit Abgründe, die auch mit dem Willen auf restaurative Absichten nicht zu überbrücken sind.

Auch durch die kirchenmusikalischen Kompositionen Liszts[11]), von denen hier die Messe für Männerstimmen mit Orgel (1848), die Graner Festmesse (1855), die Ungarische Krönungsmesse (1866/67), das Requiem für Männerstimmen und Orgel (1867/68) genannt werden, zieht sich dieser Gegensatz als ein in die Augen springender Stilfaktor. Noch in der Weimarer Zeit konnte Liszt sich mit dem üblichen „ungepfefferten und ungesalzenen Kirchenstil", wie er ihm in zeitgenössischen Kirchenkompositionen entgegentrat, nicht einverstanden erklären. Und aus solcher Einstellung heraus mochte er versichern, ihm in der Graner Messe aus dem Wege gehen zu wollen. Später näherte der in den Priesterstand übergetretene Komponist sich den Bestrebungen auf eine kirchenmusikalische Reform, so daß er insbesondere dem Cäcilienverein gegenüber seine feste Anhänglichkeit aus vollster Überzeugung bekundete (Brief vom Ende 1869 an Franz Witt).
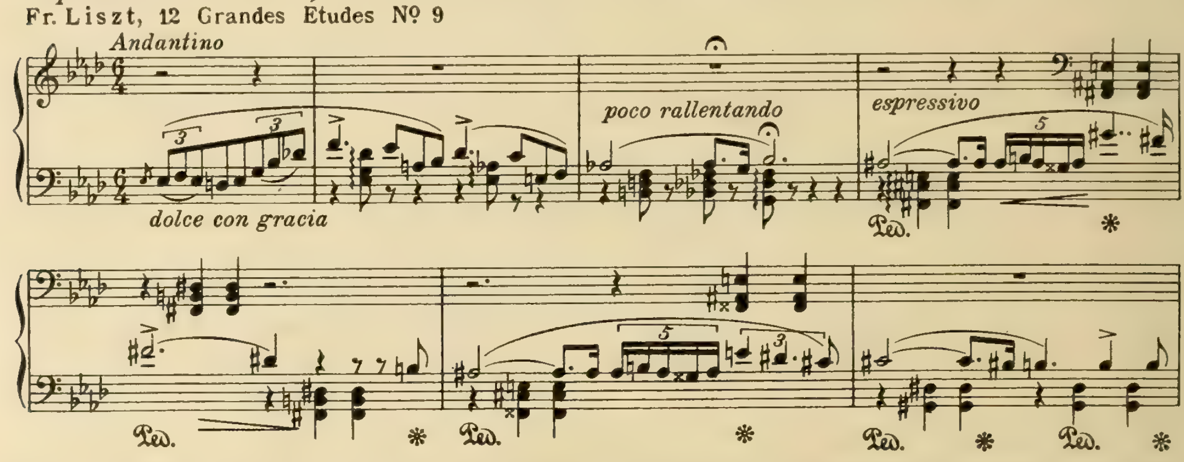
Im Grunde aber steht Liszt als Kirchenkomponist doch in individuell begrenzten Kreisen, und es hat den Anschein, daß die Beschäftigung mit der strengen Kunst der Gregorianik und des a-cappella-Stiles mehr einer Reform des eigenen Schaffens dient, denn einer umfassenderen des kirchenmusikalischen Kreises. Die geistige und nicht zuletzt auch die technische Höchstspannung der Subjektivität des Romantikers stand hier als eine sich zwischen Absicht und Verwirklichung einspannende Scheidewand. Auf das Bestehen dieser Grenze wollen zwei aus der „Ungarischen Krönungsmesse" und aus „Christus" gegebene Beispiele hindeuten, in denen die Entspannung der liturgischen und die Gegenspannung der modernen Linearität sich genau dort berühren, wo Liszts Denken und Fühlen beide Welten miteinander verknüpft (Beisp. 217 und 218).



In einigen Beispielen soll hier noch auf verschiedene Hauptprobleme der Lisztschen Tonsprache hingedeutet werden: Auf die Fülle des Ausdrucks, die zugleich Höhepunkt und Spaltungsnotwendigkeit der romantischen Tonsprache bedeutet. Das erste Beispiel ist eine Gegenüberstellung des Anfangs der neunten Jugend-Etüde (Beisp. 219) und der Einleitung der gleichen
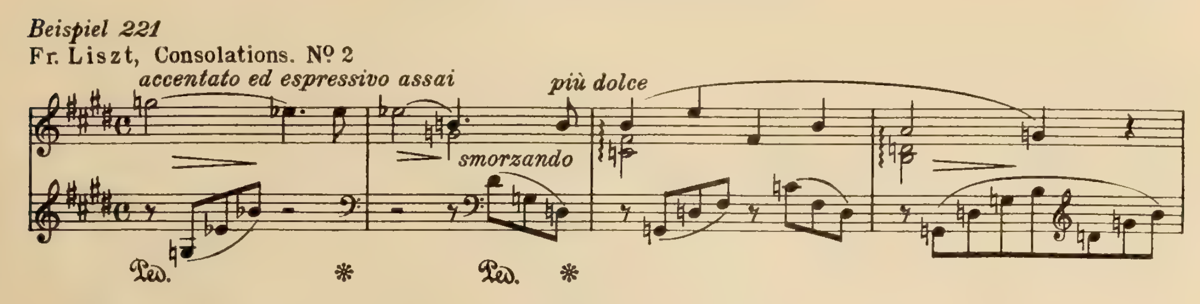


Etüde in der durchaus veränderten und erweiterten Ausgabe der 12 Grandes Études von 1837—38 (Beisp. 220). Liszt verwendet hier den thematischen Stoff zu freier Improvisation,
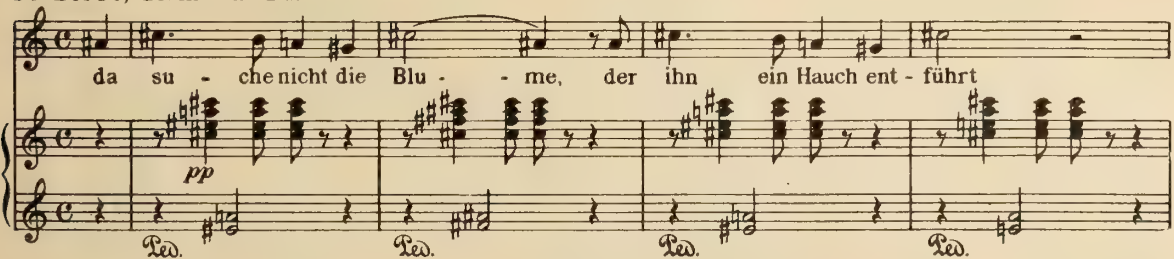


aber zu einer solchen, die den melodischen Kraftstrom auf das ungeheuerste verstärkt. In der ersten Fassung gibt der Orgelpunkt des as der schwärmerischen Melodik die feste, geradezu handgreifliche Stütze. Die spätere Fassung aber verzichtet auf dieses grobe Mittel in der Erkenntnis, daß die melodisch-harmonische Gegensätzlichkeit die sinnfällige Ausdrucksintensität herbeiführt. So gibt der Künstler seiner Harmonik das Aussehen des Zufälligen, Improvisatorischen, vor allem durch das Nachzittern der durch die Pausen auf ihre Lösung wartenden Septen. Anders als in dem Jugendwerke weiß der spätere Liszt Orgelpunktbildungen die feinsten und zartesten Wirkungen abzugewinnen. So in der zweiten „Consolation" (Beisp. 221), in der das orgelpunktmäßige g der wahre Beziehungsmittelpunkt des harmonischen Geschehens ist, der als solcher der Erfassung der Terzton- und Nonakkord-

Beispiel 221



Modulation im Wege steht. Von diesem orgelpunktartigen g aus geht die Wirkung des dritten Taktes des Beispiels als einer Terzaufschichtung, die ihrerseits den verschwimmenden Eindruck von ineinanderflutenden tonikal-dominantischen Klängen erzielt. Plastik und Fülle des melodischen und impressives Verschwimmen des harmonischen Ausdrucks ist hier, wie so oft bei Liszt, miteinander verbunden. Auf eine, wenn auch anders gelagerte Doppelstellung des expressiven und impressiven Momentes will noch ein drittes dem Liede: ,,Blume und Duft" entnommenes Beispiel hinweisen (Beisp. 222). Liszt verwendet hier den übermäßigen Drei-

Beispiel 222



klang a cis eis das erste Mal, um die Energetik des Suchens auszudeuten, im Sinne des Alterationsdranges, während er dort, wo es nur auf die bloße Eindruckswirkung des ,,Hauches" ankommt, die reine Klangform des gleichen Akkordes anwendet, dem keine der Spannungsform zukommende Lösung folgt.

Liszts schriftstellerische Arbeit, die einen bedeutenden Teil seines Schaffenskreises ausfüllt, ist nicht nur, wie es in der Besprechung des Marxschen Buches ,,Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege" heißt Andeutung des Wendepunktes aus stillschweigend zugestandener und darum um so fühlbarer Unterordnung der Musik im kulturellen Leben der Völker, sie bedeutet vielmehr diesen Wendepunkt selbst. Zwei Hauptgruppen von vorwiegend reformatorisch-propagandistischen und von vorwiegend ästhetischen Schriften stehen sich gegenüber, von denen die letztere Gruppe als wichtigste Arbeiten die Monographie ,,Fr. Chopin" von 1852, die Aufsätze ,,Robert Schumann" und ,,Berlioz und seine Harold-Symphonie" umfaßt. Noch manche aus den Gedankenkreisen der George Sand und der Fürstin Wittgenstein stammende Nebelwand von Mystizismus und Ästhetizismus legt sich um die Chopin-Schrift, die Liszt dort besonders siegreich durchbricht, wo er in einer meisterhaften Beweisführung das Wesen der Chopinschen Kunst aus den beiden Quellen seiner individuellen und nationalen Bedingtheiten ableitet.

In den Aufsätzen über Schumann und Berlioz spielt Liszt bewußt seine eigene künstlerische Situation ins Begriffliche hinüber. Schumann, der ,,die Notwendigkeit eines näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumentalmusik im besonderen an Poesie und Literatur klar in seinem Geiste erkannte", diese wahre Inkarnation des Zeitgeistes

mit seinen Bestrebungen und Hoffnungen ist die im Grunde hochtragische Künstlergestalt, in deren Schaffen sich die Losringung der neuen aus der alten Romantik vollzieht. Das Ergebnis dieses Kampfes, in dem ein Übergangsstadium der Darstellung moderner Seelenzustände in traditionellen Formen überrannt wird, ist die Erkenntnis des neuen Formproblems, um dessen volle Erringung Schumann gekämpft und gelitten hatte. Form — lautet die jetzt gefestigte Erkenntnis — ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhaltes — Hülle der Idee, Körper der Seele. Schumanns Gedanke, daß die Beherrschung hergebrachter Formen Sache des zweitrangigen Talentes sei und daß nur das Genie frei gebären dürfe, wandelt sich in Liszts Fassung zu dem Kernsatz: „Kunst ausüben heißt eine Form zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden" (IV, 201). Die Form wird somit zum Mittel des Ausdrucks, zum Element der musikalischen Sprache. Der Programm-Musik ist auch durch die Feder des Ästhetikers der Weg ins Freie gebahnt.

Schon in der frühesten Aufsatzreihe „De la situation des artistes" von 1835 treten Leitgedanken des Vorkämpfers und Reformators hervor, wie dieses Manifest an seine Kunstgenossen: „So fordern wir alle Musiker, alle diejenigen, die ein weites und tiefes Kunstgefühl besitzen, auf: ein Band der Gemeinschaft, der Verbrüderung, ein heiliges Band zu knüpfen, einen allgemeinen Weltverband zu begründen, dessen Aufgabe darin bestehe:

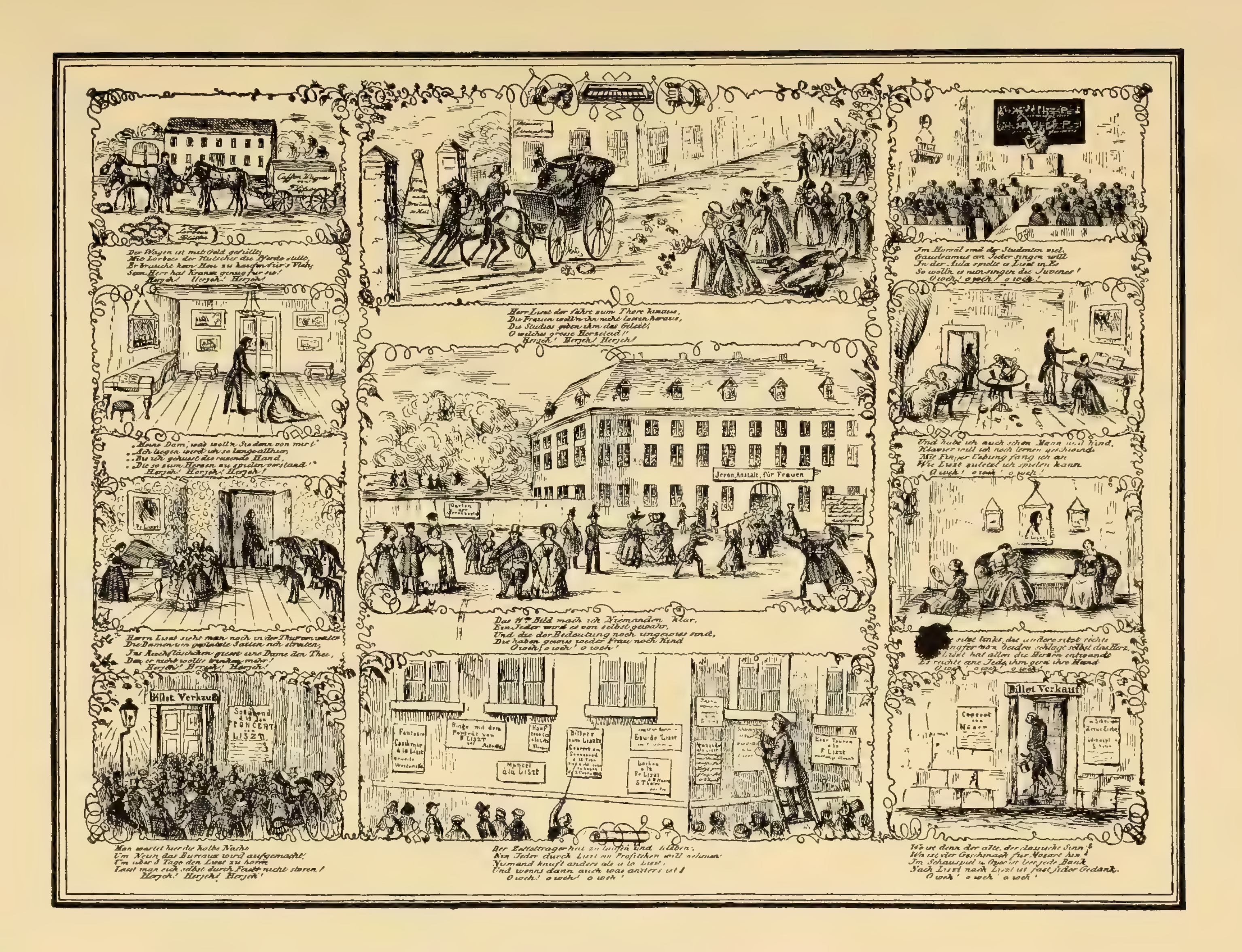
1. die emporstrebende Bewegung und die unbeschränkte Entwicklung der Musik hervorzurufen, zu ermutigen und zu bestätigen;

2. die Stellung der Künstler zu heben und zu adeln durch Abschaffen der Mißbräuche und Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt sind, und die notwendigen Maßregeln im Interesse ihrer Würde zu treffen".

Eine Weiterführung fanden diese Gedankengänge in einer in erster Linie für das deutsche Volk bestimmten Form in der Schrift zur Goethe-Stiftung (De la Fondation Goethe [Goethestiftung] à Weimar) von 1851, und zum Teil wurden sie Wirklichkeit in der durch Liszts Initiative geförderten Gründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" (Vorläufige Konstituierung auf der Tonkünstlerversammlung von 1859, Begründung 1861). Leben mit den Lebenden! ist die Parole, die Liszt als Haupt der Weimarer Schule und als Führer der Neudeutschen Schule herausgab, nach der er handelte.

Die Erstaufführung des „Lohengrin", die Schriften über diese Oper, über den „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser", die Klaviertranskriptionen, der Wagner-Lisztsche Briefwechsel sind Denksteine dieser produktivsten Musikerfreundschaft des Jahrhunderts. Produktiv im Sinne jener gemeinschaftlichen Arbeit, die Wagner 1849 ahnungsvoll vorausverkündete (Brief vom 29. Mai 1849), und die er durch das 1876 in Bayreuth an Liszt gerichtete Wort: „Ohne Dich wären wir jetzt nicht hier" rückblickend bestätigte.

Der Umkreis der Lisztschen Persönlichkeit ist zu groß, als daß diese gewaltige Individualität heute schon in das Blickfeld einer Gesamtschau gerückt werden könnte. Und gerade das, was Wagner gelegentlich an seinem großen Freunde vermißte, das Verdichten des aus der Fülle Strömenden zur Fülle, das was er selbst „das Zusammenspannen" nannte, ist auch der Rekonstruktion dieser Künstlerpersönlichkeit vorerst noch nicht restlos möglich. Als Liszt mit kongenialer Erfassung das Bild des Chopinschen Künstlertums entwarf, prägte er das Wort von der künstlerischen Individualität, die eine feiner verzweigte Klassifizierung bedinge, weil ihre Werke den Stempel einer Originalität tragen, wie sie die Verschiedenheit der Rasse, des Klimas und der Sitten in jedem Lande hervorbringt. Dieses Wort, das Liszts Wesenheit selbst am tiefsten trifft, mag Elemente dieses Wesens dort beheimaten, wo ihr



Satirisches Flugblatt auf Liszts Auftreten in Berlin.

Stammland ist und bleiben wird. Das aber wird nicht von ihm berührt und kann niemals dem deutschen Musikkreise entzogen werden, was von Liszts Kunst dem Ideenkreise von Weimar und Bayreuth verwurzelt ist.

ANMERKUNGEN.

[1]) Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Leipzig 1893. Bd. I. S. 7. — [2]) Franz Liszt, Gesammelte Schriften. Leipzig 1910. Bd. IV. S. 389. [3]) Siehe auch: W. Dankert, F. Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus. Die Musik XXI. Jahrg. Heft 5. — [4]) Franz Liszts Briefe. Bd. I. S. 273. — [5]) Franz Liszt, Gesammelte Schriften. Bd. IV. S. 144. — [6]) Zur Chronologie, zur Frage der Varianten der sinfonischen Werke vgl. Müller-Reutter, Lexikon der deutschen Konzert-Literatur. Bd. I. S. 265ff., sowie über den Anteil J. Raffs an der Instrumentation mehrerer sinfonischer Dichtungen: Helene Raff, Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe: Die Musik, I. Jahrg. und P. Raabe, Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Liszts. Jena 1917. — [7]) S. L. Ramann, Fr. Liszt. Leipzig 1894. Bd. II. S. 284. — [8]) Über die Idee der Hunnenschlacht vgl. Liszt-Briefe. Bd. II. S. 284. — [9]) R. Wagner, Über Franz Liszts symphonische Dichtungen. Gesammelte Schriften. Bd. V. S. 193. — [10]) Hans von Bülow, Briefe und Schriften. Leipzig 1911. III. 2. Abt. S. 76. — [11]) Zu den Kirchenwerken s. bes. W. Kurthen, Liszt und Bruckner als Messekomponisten. Gregoriusblatt 49. Jahrg. S. 41ff., und H. M. Sambeth, Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts. Musica Sacra. 55. Jahrg. Heft 8/9.

RICHARD WAGNER.

Eine epochale Frage von gleicher Bedeutung wie sie die Kunst Mozarts an Zeit und Nachwelt richtete, um deren vollständige Lösung wir heute noch ringen, stellt das Schaffen Richard Wagners noch immer an seine Nachfahren. Auch Wagner kann, wie er selbst von Beethoven gesagt hat, in einer schlichten epochalen und nationalen Eingliederung seines Künstlertums nicht schlechthin nur hingenommen werden. Auch seine Verwurzelung liegt tiefer. Sie greift über unmittelbar vorgelagerte und benachbarte Kunst- und Stilbezirke weit hinaus. Die Verhältnisse seiner Außen- und Innenstruktur sind sehr verwickelt und liegen dem Blick keineswegs klar erkennbar.

Wie Wagners Aktivität den romantischen Kreis von Anfang an überströmt, so weist seine Klage von 1849: „Alle Übel, die mir widerfahren sind, waren die naturnotwendigen Folgen der Entzweiung meines eignen Wesens“ in der Richtung des jungdeutsch-realistischen Zerrissenheitstypus. Aber während die innere Zerspaltung des Romantikers fast durchweg Hemmung, Schranke, ja Ende bedeutet, ist sie für Wagner nur ein Moment der Überwindung, so daß das Kontrastreiche in ihm im Grunde nur Energie-Verstärkung ist. So wird die Gegenwirkung von Romantik („meine ganze Kunst ist nur ein sehnsüchtiges Gedankenweben“) und realistisch-jungdeutscher Aktivität zur eigentlichen Triebkraft seines Seins und Schaffens. Diese Kräfte stehen in der ersten Lebenshälfte unter dem ungeheuren Druck aufpeitschender dämonischer Mächte. Wagner nennt seinen Genius häufig seinen Dämon. Die nach der Katastrophe von 1848 gewonnene Ruhe aber führt zu einer neuen Sachlage. Wagner selbst hat sich zur Höhe emporgetrieben. Klarheit umgibt ihn. Der Blick weitet sich in dem Maße, in dem er sich in den großen Kunstschriften von 1848—1850 klärt. Sollte diese Klarheit, diese Schärfe des Blickes ihn romantischen Kreisen entführt, ihn einer selbstaufgeschlossenen Renaissance zugeführt haben? Das „Kunstwerk der Zukunft“ zeigt, wie nahe eine solche Möglichkeit lag. Die eigentliche Entscheidungsstunde für Wagner war gekommen. Die Urkraft seines Wesens mußte sich entschleiern. Kann sie sich unverhüllter zeigen als in dem 1850 gegenüber Liszt ausgesprochenen, das Innerste nach außen kehrenden Bekenntnis: „Ich hatte ein ganzes Leben



134. Richard Wagners Geburtshaus ,,zum weißen und roten Löwen" am Brühl in Leipzig. (Leipz. Illustr. Zeitung.) Das Haus wurde 1886 abgebrochen.

hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in mir zum Bewußtsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst, durch innerstes Eingehen auf ihren Gegenstand zu bewältigen, um mich mit klarem heiteren Bewußtsein wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen[1])." Wagners Wesen gibt sich hier selbst den Hauptakzent. Mit Willen überliefert sich der Künstler wieder der alten romantischen Polarität von Licht und Dunkel, von Wissen und Ahnen, von Klarheit und Unklarheit. Nur steht jetzt nicht mehr die Spannung, wie in der ersten Lebenshälfte, unter dämonischem Druck. Das Medium der Bewußtheit, der Reflexion, ist jetzt zwischen die Gegensätze selbst eingeschaltet. Wagners Genius wird dem Genie des Novalis gleich, das nach der Ansicht dieses Frühromantikers erst durch die Selbstdurchdringung die unendliche Welt fand, das so erst zum Wissen des Unbewußtseins gelangte.

In Wagners künstlerischer Erziehung ist nur eine einzige Linie von fremder Hand, von der des Thomaskantors Theodor Weinlig, der den Neunzehnjährigen zur musikalischen Selbständigkeit führte, eingezeichnet worden. Alle anderen Linien zog die Hand des Werdenden selbst in frühem, instinktsicherem Streben nach Universalität, die dem jungen Wagner schon als eine außerordentliche Erscheinung des Deutschen erschien, die er darin gekennzeichnet fand, fremde Kunstwesensart bis auf das letzte Teilchen ihres Wertes zu würdigen[2]). So dringt er auf einem scheinbaren Umwege durch Beethoven und Shakespeare, durch E. T. A. Hoffmann, Weber und Mozart bis an die eigentliche Pforte seines Künstlertums.

Schon auf dieser frühesten Stufe kündigt sich jene typische Eigenart der Wagnerschen Kontraste an. Auf das leidenschaftliche Eindringen in die Welt Beethovens, das in mehreren Instrumentalwerken sichtbare Spuren hinterließ, folgte urplötzlich die ,,ohne alle Affektation betriebene Beschäftigung mit dem beruhigenderen, klareren Elemente der Musik Mozarts" und — das ist das Wichtigste — der in der C-Dur-Symphonie getätigte Versuch, die Einwirkungen des Studiums Beethovens und Mozarts in diesem Werke miteinander zu verschmelzen[3]). Wagner schlägt zum ersten Male, wenn auch noch in der alsbald von ihm abfallenden absoluten Musik das Urmotiv seines Schaffens an, das bestimmter und kräftiger in der im Jahre 1832 geschriebenen, unvollendeten Oper ,,Die Hochzeit" erklingt.

Ihre Stoffwelt sei mit Wagners eigener knapper Umschreibung umrissen: ,,Eine Edelfrau war zur Nachtzeit von einem Manne, der sie mit heimlicher Leidenschaft liebte, gewaltsam überfallen worden und hatte ihn, mit der Kraft des Ehrgefühls kämpfend, in den Burghof hinabgeschleudert. Sein rätselhafter Tod blieb so lange Geheimnis, bis bei seiner feierlichen Beisetzung, welcher auch die Edelfrau im Gebet beiwohnte, diese plötzlich ebenfalls entseelt niedersank."

Bei diesem Stoffe verkehren sich die bislang im Verhältnis von Vorbild und Nachahmung gelegenen Bedingtheiten gleichsam in das Gegenteil. Dieser Stoff wird nicht etwa gesucht und

bezwungen, er scheint vielmehr selbst mit dämonischer Gewalt vom Künstler Besitz zu ergreifen. Zum ersten Male tritt eine Konstante seines Schaffens ins Blickfeld, wenn auch noch nicht zu scharf geformter dramatischer Grundlinie gefurcht. Es müßten sozusagen die beiden Gestalten des Ritters und der Edelfrau, die beide an Liebes- und Seelennot sterben, zu einer dramatischen Gestalt zusammengeschweißt werden können, damit eine Gestalt erscheine, verwandt der Elisabeth, der Elsa, der Isolde. Aber der Gedanke an diese Erleiderinnen des romantischen Liebestodes steht doch zum ersten Male in dem „vollkommenen Nachtstück" bewußt vor dem auf jede opernhafte Ausschmückung Verzichtenden. In den erhaltenen Teilen der Hochzeit tritt diese von Wagner rückschauend doch überbetonte dramatische Schlagkraft nur gelegentlich hervor. Dann aber schon in recht bemerkenswerter Weise, wie in dem Rezitativ des Cadolt mit seinen knappen, ausdruckgesättigten, mit echtem Wagner-Pathos sprechenden Instrumentalmotiven (Beisp. 223).

Mit der romantischen Oper „Die Feen" von 1833, die Wagner an Stelle des ihm von Heinrich Laube angebotenen „Kocziusko" schrieb, durchstieß er siegreich den ihn in Zukunft noch lange bedrückenden Konflikt zwischen historischem und romantischem Stoff, wie er ihn in Gozzis Märchen in dieser Form vorfand:

„Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht. Der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt. So gewinnt er sie zum Weibe[4])."
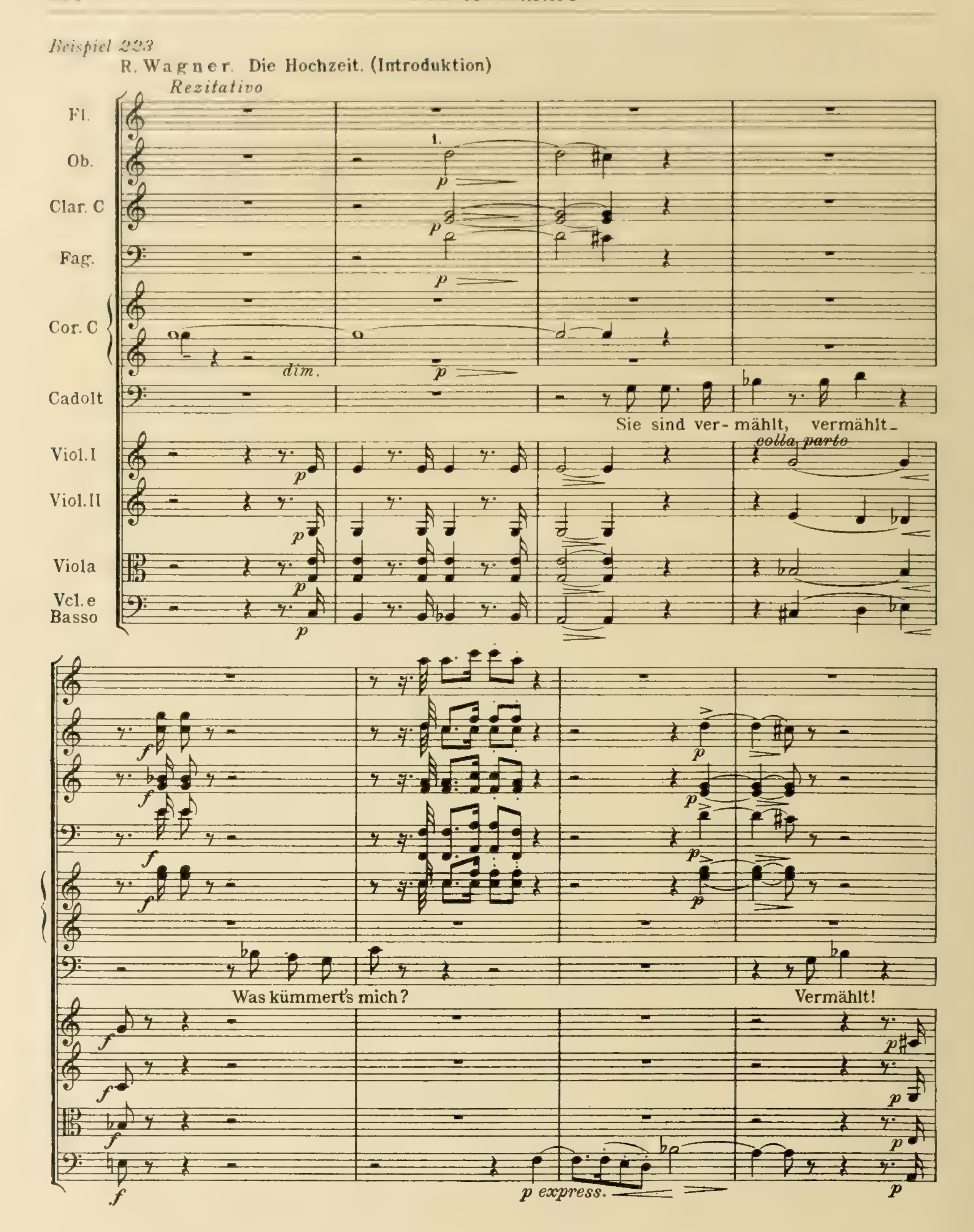
Wagner änderte den Schluß derart, daß die in Stein verwandelte Fee durch den sehnsüchtigen Gesang des Geliebten entzaubert wird und beide vom Feenkönig in die unendliche Wonne der Feenwelt aufgenommen werden. Das später in der „Mitteilung an meine Freunde" als ein wichtiges Moment seiner Entwicklung Erschaute läßt sich unschwer als ein weiteres Vordringen zu seiner dramatischen Ideenwelt erkennen. Dort — in der „Hochzeit" — das erste Ahnen des Liebestodes — hier in den „Feen" in der Schlußszene, die die Befreiungstat des Gluckschen Orpheus in die romantische „Entzauberung" überführt, schon die durchleuchtende Idee der Liebe als Erlöserin.

Die „Feen" enthalten als Ausgangspunkt der leitmotivischen Technik noch ein weiteres, bedeutsames Moment von Wagners ganzer Entwicklung, das zu den am längsten verkannten Stilfaktoren der Wagnerschen Kunst gehört. Die oft schon ins Feld geführte Erfindung des Leitmotives durch Wagner ist in der Tat eine geschichtlich wohlvorbereitete Entdeckung von grundsätzlich gleicher Art, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts der Gluck-Schule gelang. Hier wie dort liegen die Bedingungen für den leitmotivischen Stil so, daß höchstgespannte dramatische Absicht und höchstentwickelte — dort mittelklassische, hier spätklassisch Beethovensche und romantische symphonisch-motivische — Technik sich gegenseitig anziehend, notwendig ineinander aufgehen. Auf weite Strecken der „Feen" ist die Verwendung von Grundmotiven durchaus der symphonischen Arbeit gleich, so daß Wagners Wort von der schlichten Beethovennachahmung die Lage ebenso hart wie richtig trifft. Die Steigerung des dramatischen Ausdrucks besonders in den Arindal-Szenen verwandelt die symphonischen Motivkomplexe schon zu szenischen Strukturzusammenhängen von durchgehenden „leitenden" Ausdrucksmotiven.

Der nach den Feen eingetretene Umschwung „zu wildem sinnlichen Ungestüm" war einerseits sowohl durch die Lebenseindrücke des die Schriften des „Jungen Deutschland" ver-

Beispiel 223

R. Wagner. Die Hochzeit. (Introduktion)



schlingenden Theaterkapellmeisters genährt, wie andererseits die Neigung zu Extremen selbst als eine Konstante von Wagners Wesensart immer stärker hervortritt.



135. Das alte Dresdener Hoftheater. Stich von J. C. A. Richter.

Das aus der neuen Geistesverfassung geborene Kunstwerk, das „Liebesverbot oder die Novize von Palermo" und die ihm innerlich verbundenen Aufsätze von 1834 „Die deutsche Oper" und „Pasticcio" bedeuten keinesfalls einen Nebenweg des Künstlers („Jugendsünde"), sondern eine der wichtigen Entwicklungsphasen selbst. Der Abtrieb von der deutschen Romantik hat Wagner weitab auf die Gegenseite der italienischen Oper geschleudert, ins Lager der Musiker, die allein „stimmgemäß" zu schreiben verstehen. Die Forderungen des wahren Gesangstils werden scharf abgeleuchtet: Beethoven und Weber versinken — an ihre Stelle treten die Vertreter des „einfach edlen Gesanges" Gluck und Mozart, die Verkünder des Menschlichen in der Kunst.

„Unsere modernen romantischen Fratzen sind aber dumme Leichengestalten. Werft sie weg — greift zur Leidenschaftlichkeit; nur für das Menschliche fühlt der Mensch Teilnahme, nur das menschlich Fühlbare kann der dramatische Sänger repräsentieren[5])." Der romantischen Einstellung folgt hier zunächst das Bekenntnis zur rein menschlichen Kunst, das in schroffster Antithese Klassisches gegen Romantisches ausspielt. Zu einer Durchdringung der Gegensätze fehlt noch alles, Wollen wie Können. Wagners Kunstwille tilgt auch an dem Stoffe zum „Liebesverbot", an Shakespeares „Maß für Maß" die ethische Grundtendenz, an deren Stelle die Lehren des jungen Deutschland gesetzt werden. Aus der Gegenüberstellung der Stelle in beiden Fassungen, in der Isabella dem Statthalter gegenübertritt, um von ihm das Leben des Bruders zu erflehen, mag das im Einzelbeispiel ersehen werden.

Isabella (Maß für Maß):

So viel für meinen Bruder als für mich,
Das heißt: wär' über mich der Tod verhängt,
Der Geißel Striemen trüg' ich als Rubinen,
Und zög' mich aus zum Tode, wie zum Schlaf,
Den ich mir längst ersehnt, eh ich den Leib
Der Schmach hingäbe. —

Isabella (Liebesverbot):
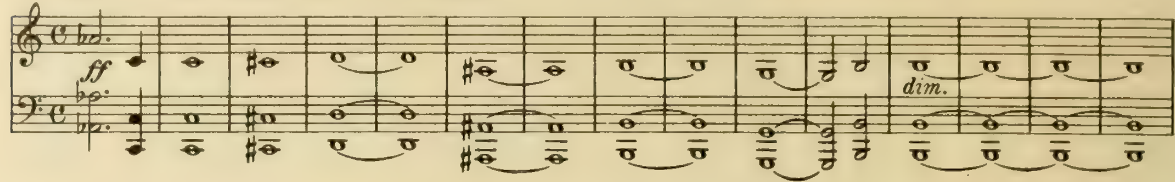
Dem Weib gab Schönheit die Natur,
Dem Manne Kraft sie zu genießen,
Ein Tor allein, ein Heuchler nur,
Sucht sich der Liebe zu verschließen.

Diese Stelle sagt schon übergenug über die Tendenz des „Liebesverbotes" aus, dem jedoch in musikalisch-dramatischer Hinsicht neue hochragende Ziele von seinem Schöpfer gesteckt worden sind. Sie liegen in der jetzt in das Blickfeld tretenden Schnittlinie von instrumentalem

und vokalem Ausdruck, in der Verschmelzung beider Faktoren. In der Theorie heißt Wagners neu erkannte musikalisch-dramatische Forderung: „Vereinigung von Glucks meisterhafter Deklamatorik und effektuierender Dramatisierkunst mit Mozarts kontrastierender Melodik, Ensemble- und Instrumentalkunst" (Ges. Schr. XII, 11).

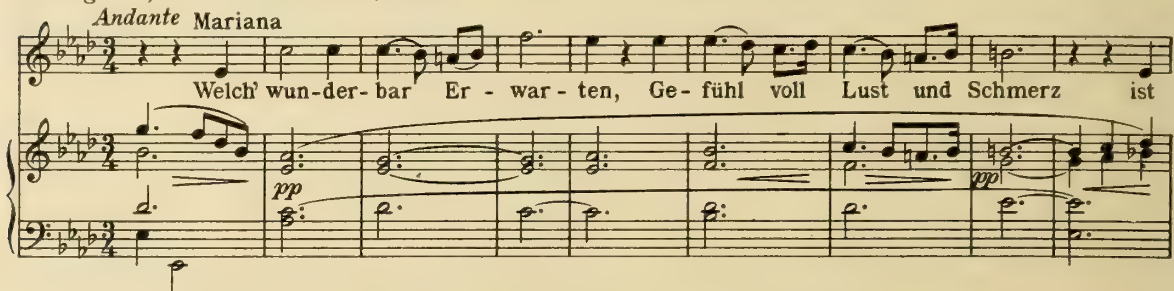
Die meisterhafte Erfassung des Grundgedankens der Oper, die musikalische Werkfassung des Liebesverbotmotives (Beisp. 224) beweist, daß der seit den „Feen" gewonnene Besitz, der

Beispiel 224
R. Wagner, Das Liebesverbot (Ouverture)



sich in den Worten des „Pasticcio" niederschlägt: „Das Wesentliche aller dramatischen Kunst beruht darauf, das innere Wesen aller menschlichen Handlungen, die Idee, aufzufassen und darzustellen" nicht aufgegeben wurde. Dieser Schärfung des leitmotivischen Gedankens steht als weiterer Gewinn die Melodik gegenüber, die — wenn auch auf den Gefilden Bellinis erblüht — als eine wahrhaft edel einfache Melodie schon ersichtlich die Brücke zu den großen Opern der mittleren Schaffensperiode schlägt (Beisp. 225).

Beispiel 225
R. Wagner, Das Liebesverbot (2. Akt)



„Kaum hatten wir begonnen zu fühlen, daß wir in der Jugend unseres Lebens lebten, so sollten wir auch schon erfahren, daß sie zertreten werden könne". Dieser gepreßte Notschrei des Jahres 1840[6]), dumpf den trüben Lebensumständen des Bedrängten entsteigend, findet im Schaffen Widerhall, gibt ihm jenes leise Erzittern, das gewaltige Ausbrüche vorher verkündet. In dem im Jahre 1836 nach Heinrich Königs gleichnamigem Roman geschriebenen Operntext „Die hohe Braut" verursacht der Zusammenprall von „Natur" und „Gesetz" das Vorbeben, dem der volle Ausbruch im „Rienzi" folgt.

Der Komponist der „Feen", der die Romantiker-Augen geschlossen hat, der erwacht das deutsch-romantische Ideal mit einem brummigen: „Deutschland ist nur ein sehr kleiner Teil der Welt" von sich abschüttelte, blickt mit den weltoffenen Augen des Jungeuropäers nach Paris, in der Richtung der großen historischen Oper, die ihm schon 1836 in den Berliner Aufführungen von Spontinis „Ferdinand Cortez" als ein Riesenbau von bisher nicht bekannter Monumentalität vor die Seele trat.
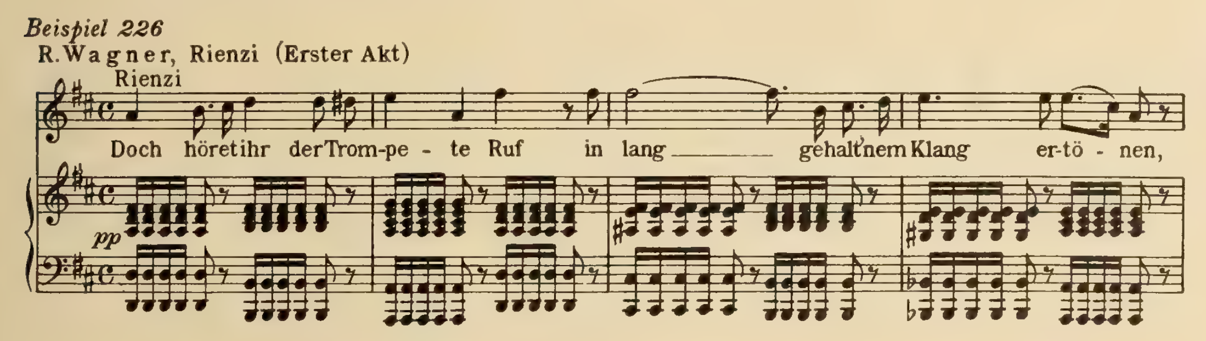
Der zur Hälfte (Rienzis Größe) in Riga, zur Hälfte (Rienzis Fall) in Paris entstandene „Rienzi" hebt sich ebensowenig von dem Hintergrund der späteren Werke Wagners richtig

ab, als von dem zeitgenössischen der ,,jungdeutschen Mischehe von Idealismus und Pragmatismus"[7]).

Und doch erweist sich die letzterwähnte Hintergründigkeit für eine Vergleichsgrundlage als förderlicher. Dann leuchtet der weithin von mächtigen Gegenkräften umstellte Idealismus Wagners als eine Flamme, der es gelang, in der Rienzidichtung selbst die übelsten Schlagworte der Tagespolitik zu reiner Seelenweißglut zu erhitzen. Diesem Idealismus gelang es ferner, den Erlebniskreis des Menschen und Künstlers bis zur Neige auszuschöpfen, denn ,,dieser Rienzi mit seinen großen Gedanken im Kopf und im Herzen unter einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit" (,,Mitteilung") ist noch mehr, als Wagner selbst später wahrhaben wollte, die erste große Spiegelung des Menschen im Werk. Diese vollendete Erlebnisnutzung des Künstlers, der sich zur Stellung des Weltgeschichte in Musik Schreibenden emporreckt, bewirkt den starken Einschlag von Echtheit, läßt die Rienzigestalt selbst als lebenswahrer erscheinen als alle zeitgenössischen Opernhelden des gleichen Kreises.

Diesem Ereignis auf dramatisch-textlichem Gebiete entsprach nichts Ähnliches auf musikalischem, wo die Individualität sich immer wieder durch die scharf visierte Form der großen Oper eingefangen sah. Das, was sich in dieser Partitur als belangvoll für die kommenden Arbeiten erweist, wirkt doch zumeist wie Eigen-Zugabe zu Wesensfremdem, wie ein Anstrich an einem nicht selbsterrichteten Gebäude. Womit die Schärfung des Deklamatorischen, die bei aller Massigkeit doch gewählte und stellenweise bis zur Impression feine Instrumentation, der Zwang zur Weitung der Melodik im Sinne der ,,architekturalen Musik" keineswegs gering gewertet wird. An sehr zahlreichen Stellen enthüllt die Partitur ferner, wie sehr es dem Bewunderer Glucks und Spontinis gelungen ist, Nachbildner der klaren, edlen, einfachen Verhältnisse gerade ihrer Thematik zu sein (Beisp. 226).

Beispiel 226
R. Wagner, Rienzi (Erster Akt)



Innere und äußere Not der Pariser Epoche von 1839—1842 bewirken die Wandlung des Kosmopoliten zum deutschen Dramatiker, die sich sichtbarlich auf der Drehscheibe der Schriften dieser Zeit vollzieht. Scribe, einst zum Richter der hohen Braut bestellt, sinkt jetzt zum ,,Inbegriff der Amüsierungskraft" hinab. Die Weltoper Paris, die ihre gegenständliche Bedeutung verliert, wird ihm jetzt zum Symbol des großen ,,National-Musikwerkes". Die staunenerregende Wandlungsfähigkeit des Wagnerschen Genius betätigt solchen Umschwung, und sie gewinnt dabei noch die Abstoßungskraft, die den Künstler innerlich unangetastet das gegenseitige Ufer erreichen läßt:

,,Dieser Mangel an Zentralisation, wenn er sonach auch Ursache ist, daß nie ein großes National-Musikwerk zum Vorschein kommen wird, ist nichtsdestoweniger der Grund, daß die Musik bei den Deutschen einen so innigen und wahren Charakter durchaus erhalten hat"[8]). Das Ideal einer Kunst von äußerer universeller Bedeutung ist vorerst gründlich zerstört. Wag-



136. Das Dresdener Sempersche Hoftheater. Stich von J. C. A. Richter.

ner, der nebenher weit ausgreifende Pläne zu einer Faust-Symphonie spinnt, die in der Faust-Ouvertüre von 1840 Gestalt annehmen, zimmert sich sein auf kurze Frist zerschlagenes, deutsches Kunstideal neu:

,,Der Deutsche ist imstande Musik zu schreiben bloß für sich, . . . gänzlich unbekümmert, ob sie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden sollte[9])." Das ist die Stimmung, die neu gewonnene Kunstanschauung, aus der ,,Der fliegende Holländer" entstand.

Die Oper wird als unmittelbarer Erguß des Heimatlosen geschaffen, seiner ,,Sehnsucht aus den Stürmen des Lebens", dem Heines Holländer-Erzählung in den ,,Memoiren des Herrn von Schnabelewopski", sowie die Erinnerungen aus der Heimfahrt durch die norwegischen Schären den dramatischen Aufbau schnell errichten helfen. Trotz der gegenüber ,,Rienzi" so sehr verkleinerten Verhältnisse greift die dem französischen antikisierenden Vorbilde abgesehene Technik, tiefe und energische Leidenschaften in großen und starken Strichen zeichnen zu können, in den ,,Holländer" hinüber. Große und starke Striche umreißen auch die dramatische Grundformel des Werkes mit ihrem Dreiheitskerne: Lebensverneinung — Mitleid — Erlösungswille. Kein Wunder, daß der rückschauende Wagner der ,,Mitteilung an meine Freunde" sich hier zuerst als Dichter beheimatet fühlte. Der Musiker aber steht diesem in Hinsicht auf die Konzentrationsfähigkeit nicht nach, dem es gelang, das verdichtete Bild des ganzen Dramas in der ,,Ballade" der Senta zusammenzudrängen, als dem Ursitz der leitmotivischen Entwicklung zum Ganzen.

,,Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir — führt Wagner in der ,Mitteilung an meine Freunde' aus — das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu ent-



137. Der fliegende Holländer. Schlußszene der Dresdener Aufführung.
(Leipziger Illustrierte Zeitung, 1843.)

wickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand."

Im Kerne seines Werkes und seiner Entfaltung zu einer auch jetzt noch in Form und Formel ungesprengten rein opernhaften Außenschicht ist die wichtigste Etappe des Musikdramatikers erreicht. Vor einem schlichten Anschluß an die alte romantische Oper bewahrt das Werk der naturalistische Zug.

Dem in der Luft Liegenden, das Paris, die Entstehungsstätte des „Fliegenden Holländer" zur bedeutendsten Zentrale des malerischen Naturalismus machte, konnte sich Wagners alles Neue mit feinster Witterung aufspürender Geist nicht verschließen. So erschließt sich in der Naturszene der Oper die erste dunkelglühende Blüte eines Naturalismus, dem aber zur wirklichen naturalistischen Oper im Sinne der geistvollen Deutung Paul Bekkers[10]) die Loskettung von den inneren Antriebskräften der geschilderten Ideen-Dreiheit fehlt. Als ungemein wichtiger Stapelplatz neuer Mittel für den rastlos betriebenen dramatischen Gesamtbau aber muß die Ungebrochenheit, die Unmittelbarkeit in Naturmotiv, Naturbild und Naturszene des „Fliegenden Holländers" angesehen werden.

Zur Fülle der auf Wagner einstürmenden Probleme gesellte sich nach Vollendung des „Fliegenden Holländers" wiederum das Ringen um die Entscheidung: Historischer oder sagen-

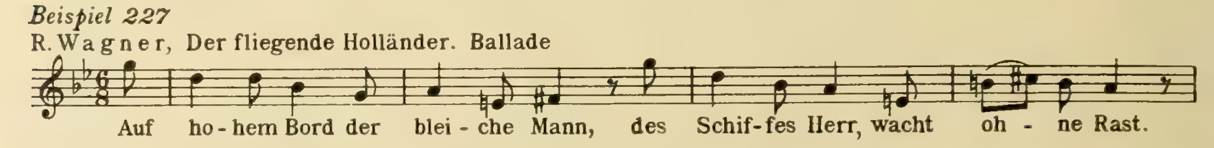
hafter Stoff. Noch einmal macht Wagner in dem 1841 skizzierten, 1843 breiter ausgeführten Entwurf der fünfaktigen Oper „Die Sarazenin" bei der Geschichte Halt.

Weniger bedeutsam als die Stoffwelt selbst, die „Beleuchtung des historischen Sonnenuntergangsscheines", in die Wagner den Entwurf später gerückt hat, ist das dichterische Grundmotiv des Werkes, das in den Worten sich kundgibt, die die Prophetin dem sie begehrenden Manfred zuruft: „Entsetzlicher zurück! Ich bin dein Glück, solange ich dich fliehe! Doch Grauen und Entsetzen dir, wenn du mich hältst!" Der Gedanke der Unberührbarkeit einer von mystischen Schleiern umgebenen Liebe, ein neues dramatisches Problem ist gefunden. Der erste Schritt gegen „Lohengrin" ist getan. Vorher aber stellte sich ein älteres Problem zu erneuter Bezwingung: Das der Revolution der Sinne, die alte Liebesverbot-Problematik, die den in dem sicheren Hafen des Dresdener Hofkapellmeisteramtes Angelangten im „Lebensgenuß der modernen Welt" überfiel. Das Losringen aus dieser für Wagners Natur tödlichen Lebensanschauung wird die Grundlage des „Tannhäuser", in den eine große Zahl von stofflichen Quellen einmünden, von denen hier nur Ludwig Bechsteins „Sagenschatz und Sagenkreise des Thüringer Landes" und des Königsberger Professors C. I. L. Lucas „Über den Krieg von Wartburg" als direkter Anstoß zu der Inbeziehungsetzung des Ritters Tannhäuser zum Sängerkrieg auf Wartburg genannt werden.

Das gleiche, das sein Zeitgenosse Hebbel im „Sinn des Lebens" des historischen Stoffes fand, spürte der sich von ihm abwendende Wagner im menschlichen Grundgehalt des Mythos auf, als das sich bis auf den heutigen Tag fortsetzende Menschentum des Tannhäuser. Hier kann der rastlos Vorwärtsdrängende endlich Halt machen, kann er dem beständigen Wechsel des äußeren dramatischen Formgehäuses entsagen. Er kann jetzt von innen weiterbauen.

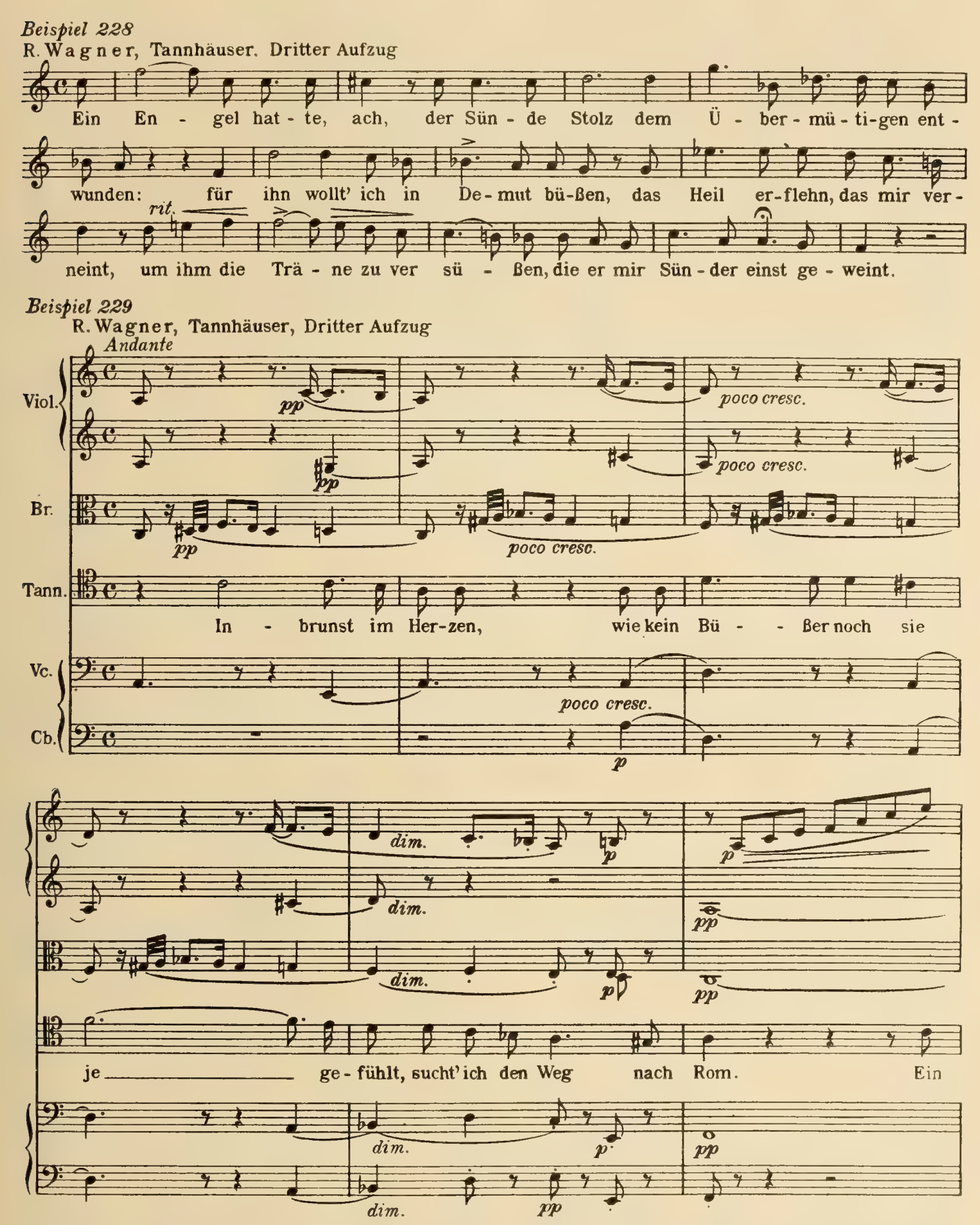
Im Sinne einer organischen Entwicklung der Wagnerschen Dramatik, die bei einer gedrängten Zusammenschau des Wagnerschen Lebenswerkes allein als Hauptproblem gesetzt sein kann, tritt dieses Weiterbauen von innen in der Romerzählung des dritten Aktes am sinnfälligsten in die Erscheinung. Verdichtetes Bild der Handlung ist diese Szene ebenso wie die „Ballade" der Senta — und doch welch gewaltiges Höhertürmen in geistiger wie technischer Beziehung ist hier gegeben. Die Vereinigung von dramatischer Form und musikantischem, dreiteiligem Formtypus ging in der Senta-Ballade noch nicht ohne Gewaltsamkeiten vor sich, die Worttonpressungen und damit bedenkliche Deklamationssünden zum Ergebnis haben (Beisp. 227). In der Romerzählung hingegen schreibt die dramatische Absicht — jede musi-

Beispiel 227
R. Wagner, Der fliegende Holländer. Ballade



kantische Formregung unterdrückend — das Formwerden allein vor, und auch in den lyrischen Stellen verläßt den Komponisten jetzt nicht mehr das Können des mit höchster Sorgfalt vorgehenden dramatischen Deklamators (Beisp. 228).

Der Leucht- und Schlagkraft der naturalistischen Holländer-Motive gesellt sich jetzt das feinste Ausdrucksschattierungen widerspiegelnde psychologische Motiv zu, die auf musikalischem Felde wichtigste Errungenschaft der Oper (Beisp. 229). Die mehrfach genannte Szene ist zugleich auch Höhepunkt der musikdramatischen Verwendung des psychologischen Motivs, von der andere Partien des Werkes, wie der erste Aufzug oder der im rein musikalischen Ausdruck unübertreffliche Abschied Elisabeths von Wolfram im dritten Aufzug sich scharf



abheben. Gerade bei dem dramatisch höchstgespannten Abschied gelangte Wagner noch nicht über ein fast melodramatisch breites Sichlagern von Motivanklängen und Erinnerungsmotiven



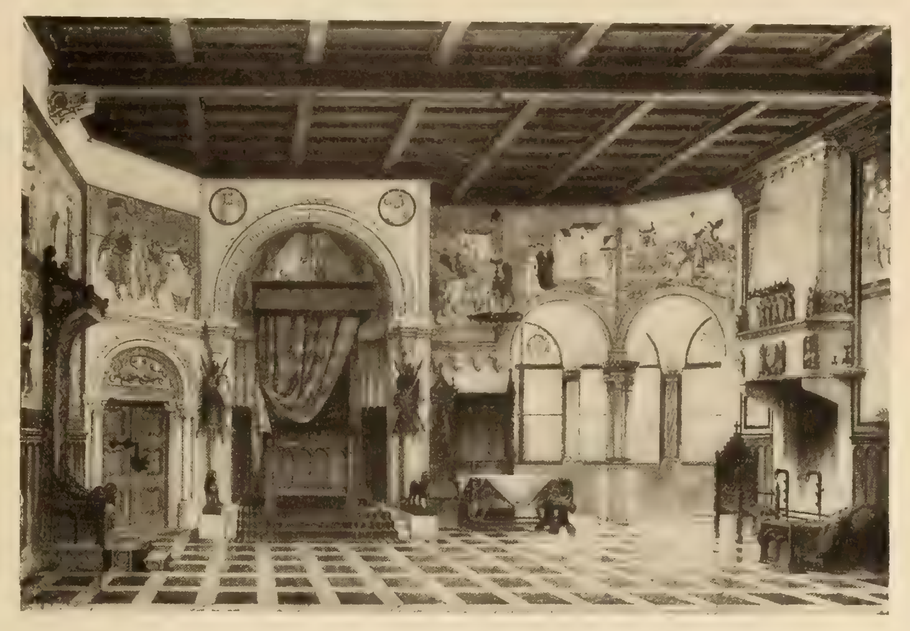
138. Wartburgszene im Tannhäuser. Aufführung vom 19. Oktober 1845 im Dresdener Hoftheater.
(Leipziger Illustrierte Zeitung, 1846.)

in die melodische Fläche hinaus. Aber gerade diese Technik und nicht die der Romerzählung wird auf musikdramatischem Felde die Brükke zur folgenden, zwei Jahre nach Tannhäuser 1847 beendigten Oper „Lohengrin“.

Wie kein zweites Werkpaar sind beide Opern verklammert: „Lohengrin“ als der fallende Teil einer vom höchsten Läuterungspunkte des Menschen wiederum und jetzt zur menschlichsten Liebesform absteigenden Gesamtkurve. Diese Erscheinung bedeutet gegenüber der aufschnellenden dramatischen Linie des ‚Tannhäuser“ das dramatische Maß der Ruhe, der Entspannung, das dem Werke sein besonderes Stilgepräge gibt. Die im Tannhäuser errungene Verfeinerung der psychologischen Technik drängt und dringt an ihre Grenzen, an ihre Außenbezirke, bis zu dem Punkte, da Ausdruck und Eindruck als in der impressiven Sphäre ineinander übergehen. Diese Deutung ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit, und Wagner selbst steht in einer Reihe von Aussprüchen, die nichts anderes sind als direkte Hinweise auf diese impressiven Momente Bürge für sie. So in den programmatischen Erläuterungen des Vorspiels, die man weit eher für die Erläuterungen eines Malers, als für die eines Komponisten halten möchte, und insbesondere in den die impressionistische Situation vollständig einkreisenden Ausführungen über die musikalische Anlage des Werkes. Im Mittelpunkt dieser Anlage steht ein in der Struktur des dramatischen Baues neuer Faktor von grundsätzlicher Wichtigkeit, der zugleich der Bedeutungsträger aller aus impressionistischen Bezirken stammenden Kunst ist. Das Moment der Stimmung.

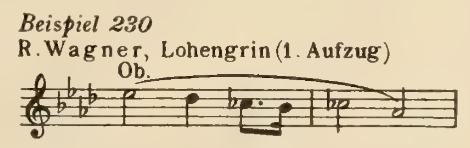
„Wie die Fügung meiner Szenen alles ihnen fremdartige, unnötige Detail ausschloß und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Dramas zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Szenen oder Situationen ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieser Szenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Szenen stand, so die Entwicklung der Stimmungen auseinander, und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwicklung, eben die Einheit des Dramas in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörsempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Dramas die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine dem Gefühl immer gegenwärtige Entwicklung der angeregten Stimmungen immer überhaupt zu erzeugen war, so mußte notwendig auch der das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende, musikalische Ausdruck an dieser Entwicklung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Anteil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein jederzeit charakteristisches Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete“ (IV, 322).

Das Motiv wird Träger der Hauptstimmungen als die an die stimmungsmäßige Anschauungsfläche gelangende dichterische Absicht. Eines weiteren indirekten Beweises für den impressiven Charakter der Oper bedarf es nicht. Den direkten Beweis aber liefern die motivischen Stimmungsträger selbst. Das die zweite Szene des ersten Aufzuges einleitende Oboen-Motiv (Beisp. 230) — diese die bildmäßige Erscheinung vertretende Klangerscheinung — tritt im Verlaufe der dramatischen Entwicklung bis zu Elsas: „Einsam in trüben Tagen" immer wieder unabgewandelt als reine Impression hervor, und auch das Motiv des Frageverbots besitzt nicht die Plastik, die dem Künstler der Tannhäusertechnik ohne weiteres zu Gebote stand. Es ist unplastisch, auf das harmonisch-Verschmelzbare, auf die reine Eindruckswirkung des a-Moll-Klanges gestellt, die so gewissermaßen die verdunkelte Gralwelt (A-Dur), Lohengrins tragische Situation unmittelbar eindruckhaft der Anschauung mitteilt.



139. Bühnendekoration zum 3. Akt (Brautgemach) von Richard Wagners „Lohengrin" zu einer Münchener Aufführung. Aquarell von Georg Dehn.
(Phot. Hatzold, Magdeburg.)

Beispiel 230
R. Wagner, Lohengrin (1. Aufzug)



Realismus, Naturalismus, impressionistische Momente sind nicht etwa die Wegstationen eines dramatischen Eklektikers; sie sind vielmehr Teile jener Kurve, auf der Wagner die Kurven des europäischen Kunstgeistes seinerseits als Schaffender begleitete. Und letztlich sind diese Momente nichts anderes, als die für ihn naturgegebenen Obertöne des romantischen Grundtones, der sein Werk durchklingt. Wir müssen sie als die Wirkungskräfte anschauen, die diesen romantischen Weitertrieb lebensfrisch erhalten haben. Die individuelle Macht, die die Teile der verschiedenen Stilsphären zu einer immer gewahrten Einheit zusammenschweißen, bleibt bis zum „Lohengrin" „das Vermögen des unbewußten Bewußtseins". Dort ist es an einer Grenze angelangt. Nun erlangt und verlangt in dieser Verbindung die Bewußtheit zunächst überragendes Gewicht. Wagners „unbewußt-bewußt" schaffendes Künstlertum wandelt sich zur Reflexion des Ästhetikers. Wiederum deckt sich in dieser Zeitspanne Inneres und Äußeres, entspricht der Ausschöpfung des schaffenden Künstlers die Lebenserschöpfung. Sie endete in krassester Form in der Teilnahme des „phantastischen Revolutionärs", als den ihn echte Revolutionäre vom Schlage Bakunins ansprachen, am Dresdener Aufstand von 1849 und mit seiner Verbannung aus Deutschland.

Auch dieser schärfste Einschnitt bedeutet im Grunde nichts anderes, als alle früheren und späteren kleinen Markierungen, die dem Rastlosen zu Gräben und Hürden wurden, die er mit verstärkten Draufgängersprüngen überwindet. In diesem Sinne erschafft sich Wagner in dem nach „Lohengrin“ Geplanten und Geschriebenen letztlich nur das Sprungbrett für das Kunstwerk der zweiten Schaffensperiode. Schon die Titel der vier großen reformatorischen Arbeiten der Jahre 1849–1851: Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima, Oper und Drama weisen deutlich auf das eigentliche Ziel hin: „Mit allem Streben wieder Künstler zu werden“. In dieser theoretischen Durchgangsarbeit werden schließlich in der harten, stillen Werkstattarbeit von „Oper und Drama“ alle Teile des zu errichtenden Gesamtkunstwerkes hergestellt.

Das „revolutionäre Volk in gemeinsamer Not“ war der Ausgang, die symbolische Vereinigung von antiker und christlicher Weltanschauung (Die Kunst und die Revolution) der Durchgang zu der in „Oper und Drama“ erkannten Schaffensmöglichkeit des neuen Kunstwerkes durch die das Leben der Zukunft ahnende Einzelpersönlichkeit des „Künstlers der Gegenwart“. Diesem erneuert sich jetzt in schärfster Form — zugespitzt zu der Entscheidung für das musikalische oder für das Wortdrama — in den Plänen zu „Friedrich I.“, „Siegfried“, „Jesus von Nazareth“ noch einmal die alte Stoff-Fehde von Mythos oder Geschichte, in der schließlich mit der Hinwendung zu Siegfried das „volle Bewußtsein von der Unzulänglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst“ Sieger blieb. Auf der Brücke der im Jahre 1848 geschriebenen Studie „Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“ verläßt Wagner den geschichtlichen Boden, um die in dieser Abhandlung schon erörterten Nibelungenhort-Motive zum dramatischen Entwurf: „Der Nibelungen-Mythus“ und schließlich zu der „großen Heldenoper in drei Akten“ Siegfried umzugestalten.

In den großen äußeren Umrißlinien, doch zunächst noch ohne das auf Devrients Rat hinzugefügte „Vorspiel“ stimmt die Dichtung mit der späteren „Götterdämmerung“‘ überein. Das Gehaltliche entsprach weitgehend der Verfassung des Kämpfers von 1848, dem Siegfried und Brünnhilde die Vertreter des idealen Zeitalters sind, das beginnt, wenn die Herrschaft „des bleichen Metalls“ — des dämonischen Begriffes des Geldes in der Sprache der Vaterlandvereins-Rede des Politikers Wagner — gebrochen ist. Siegfried bricht sie durch die Übernahme der Götterschuld des Ringraubes: „Nur einer herrsche! Allvater, Herrlicher du“. Der Zustand der Einheit Gottes mit der Welt — die Idee selbst stammt aus „Jesus von Nazareth“ — ist erreicht.

Der sich alsbald dem Geiste des Dramatikers als ein nicht abgeschlossenes Ganzes vorstellenden Dichtung folgte in „frischen heiteren Zügen entworfen“ der vorbereitende „Junge Siegfried“ (1851) und, da auch dieses Doppeldrama noch eine Fülle von „Ergänzungen durch Reflexion“ notwendig machte im folgenden Jahre „Die Walküre“ und „Der Raub des Rheingoldes“.

Während Friedrich Hebbel in seinen Nibelungen ausdrücklich darauf verzichtet, „den poetisch-mythischen Gehalt des weitverzweigten altnordischen Sagenkreises“ zu ergründen, war es Wagner von Anfang an um solche Ergründung und Durchdringung zu tun. Dabei drang er sogleich über den nordisch-germanischen mythologischen Kreis hinaus. Die in den „Nibelungen“ schon auftauchende Gleichsetzung von „Wuodan“ und „Zeus“ ist Zeichen einer — insbesondere seit der Kenntnis des Aischylos und der Arbeiten G. Droysens über den Hellenismus — eingehenden Beschäftigung mit der Antike, die manches antike Motiv in die Ringdichtung hinüberführt. So übernimmt Wagner die Idee des Heldenkampfes gegen die Tyrannis der überalterten Götter („Prometheus“), den Äschyläischen Gedanken der



140. Sgrafittogemälde des Dresdener Malers Robert Krause am Hause Wahnfried in Bayreuth.

Der Wanderer als Mythos (Schnorr von Carolsfeld), die Tragödie (Frau Schröder-Devrient), die Musik (Frau Cosima Wagner) mit dem Kunstwerk der Zukunft (Siegfried Wagner).

Schuldhaftigkeit der Götter, die antike Vorstellung der Vollstrekkung von Zeus' Willen auf der Erde durch Apollo, die sich mit der Vorstellung der Edda verbindet, daß die Götter sich Helden zu ihrer Hilfe erschaffen, um sich in der bedrohten Weltherrschaft erhalten zu können. Diese Bedrohung durch den Fluch (des griechischen Kronos, des Zwerges Andwar der Edda) wird von Wagner in ein dramatisches Doppelmotiv gespalten, das die Handlung äußerlich von Besitzer zu Besitzer weiterführt, und das als innerlich treibende Macht die eigentliche Seele des dramatischen Geschehens ist, als solche unheilvoll symbolische Begleitung des nur im Wollen frevelnden Gottes Wotan. Wotan die Achse der Dichtung ist Symbol des „Menschen der Gegenwart" („er gleicht uns aufs Haar"), er ist die „Summe der Intelligenz der Gegenwart".

„Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen. Wodan schwingt sich bis zur tragischen Höhe, seinen Untergang zu wollen. Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried. Das ist alles. Des näheren verdichtet sich die unheilstiftende Macht, das eigentliche Gift der Liebe, in dem der Natur entwendeten und gemißbrauchten Golde, dem Nibelungen-Ringe: nicht eher ist der auf ihm haftende Fluch gelöst, als bis es der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein zurückversenkt ist. Auch dies lernt Wodan erst ganz am Schlusse, am letzten Ziele seiner tragischen Laufbahn erkennen: das, was Loge ihm am Anfang wiederholt und rührend vorhielt, übersah der Machtgierige am meisten; zunächst lernte er — an Fafners Tat — nur die Macht des Fluches erkennen; erst als der Ring auch Siegfried verderben muß, begreift er, daß einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt, und knüpft daher die Bedingung seines gewünschten eigenen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechts. Erfahrung ist alles." (Brief vom 25. Januar 1854 an August Röckel.)
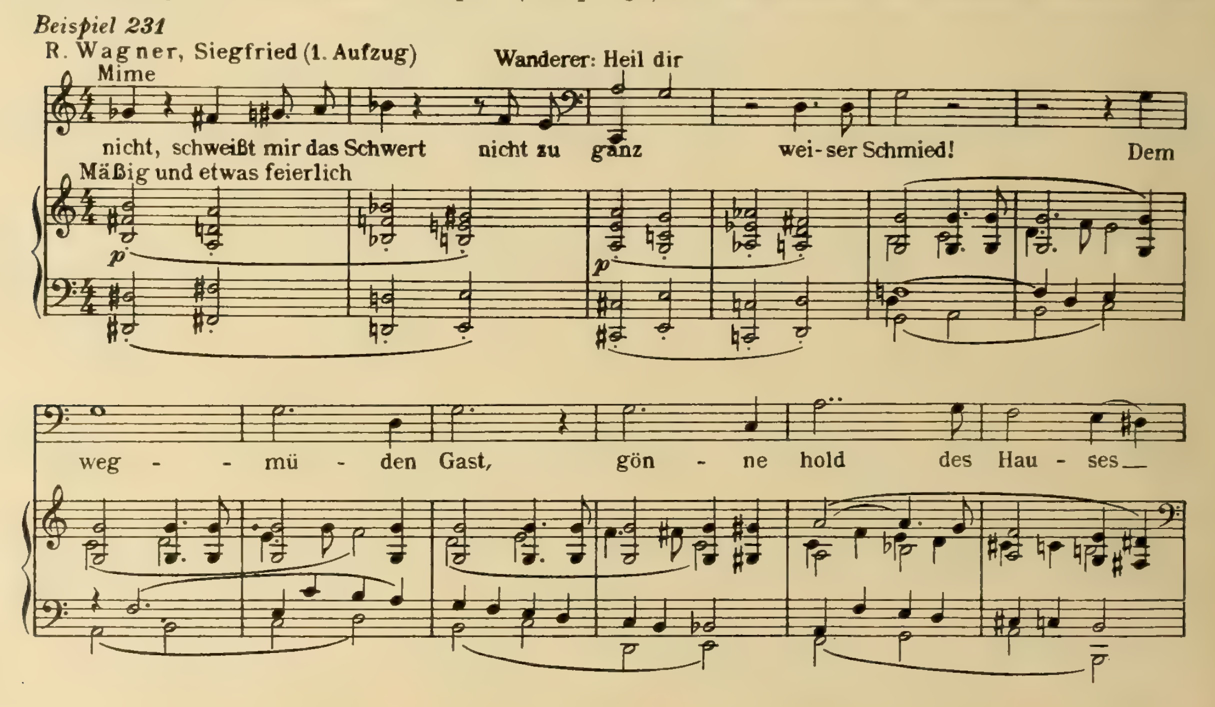
In bezug auf Siegfried bleibt der Dichter Wagner bei dem in der Abhandlung: Die Kunst und die Revolution ausgesprochenen Gedanken von dem „schönen und starken freien Menschen", dem griechischen Menschen, nicht stehen. Jetzt gewinnt der das Kunstwerk der Zukunft bekrönende Gedanke der Vereinigung der griechischen Freiheit und Schönheit mit der christlichen „Erlösung" Leben.

„Siegfried der Mann allein ist nicht der vollkommene Mensch, er ist nur die Hälfte, erst mit Brünnhilde wird er zum Erlöser." Dem freien schönen Tatmenschen gesellt sich das leidende, sich opfernde Weib, als die „wahre wissende Erlöserin". Die Dämmerung der Götter und Menschen wird zum Gleichnis der Erlösung durch das „Ewig Weibliche".

Die technisch-geistige Grundlage des Gesamtkunstwerkes ist die neue musikalisch-dramatische Einheit, die auf der textlichen Seite auf der Grundlage der neuen Sprachform des Stabreims, auf der musikalischen Seite auf den Grundthemen (die Bezeichnung „Leitmotiv" stammt nicht von Wagner) sich aufbaut. Der sich von dem „dem Charakter der Sprache der romanischen Völker entsprechenden Endreim" Abwendende glaubte im Stabreim das Mittel der unmittelbaren Gefühlswirkung und Sinn-Kundgebung gefunden zu haben.

„Nehmen wir z. B. einen stabgereimten Vers von vollkommen gleichem Empfindungsgehalte an wie: ‚Liebe gibt Lust zum Leben', so würde hier der Musiker, wie in den stabgereimten Wurzeln der Akzente eine gleiche Empfindung sinnlich sich offenbart, auch keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart erhalten, sondern er würde die Hebung und Senkung des musikalischen Tones, dem Gefühle vollkommen genügend, in derselben Tonart bestimmen" (Ges. Schr. IV, 152).

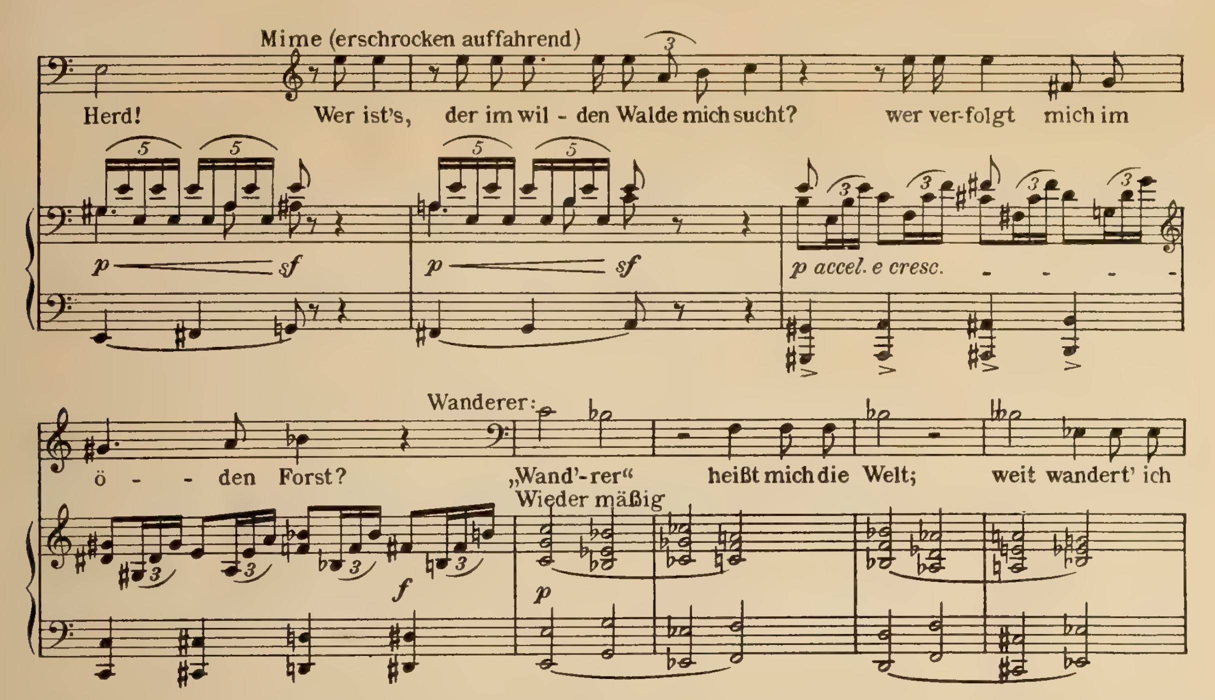
So wird in „einer vollkommen einheitlichen Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl" der Musiker zum vollen Verwirklicher der dichterischen Absicht. Und jetzt erringt der bislang durch die Formauflösung der Architektonik der Oper gehemmte Musiker auch seinerseits die neue Form, für die der späte Wagner ausdrücklich die Einheit des Symphoniesatzes als das — natürlich nur das Einheitsprinzip enthaltende — Vorbild bezeichnet hat. Wagner aber hat niemals die ihm lange unterstellte ungeheuerliche Ansicht vertreten, daß die dichterische Absicht auch die musikalische Form des Gesamtkunstwerkes erschaffen könne. Diese einheitliche musikalische Form, die wohl durch eine Art von prästabilierter Harmonie der ureinheitlichen Empfindungen von Dichter und Komponist sich mit der dichterischen deckt, ist in dem „einheitlichen Zusammenhang der Themen" verwirklicht. Nach allzu lange einseitig betriebener leitmotivischer Hermeneutik sind insbesondere durch die Arbeiten von E. Kurth[11]) und O. Lorenz[12]) die Gesetzmäßigkeiten des formalen Zusammenhanges der unendlichen Melodie Wagners weitgehend aufgedeckt. Aus einem dem Anfang der zweiten Szene des ersten Siegfried-Aufzuges entnommenen Beispiel (Beisp. 231) ist zu ersehen, mit welcher Feinheit der





Richard Wagner, Gemälde von F. von Lenbach.
Richard-Wagner-Museum, Bayreuth.





formal ganz klare Aufbau [a (4 Takte) — b (8 Takte) – c (4 Takte)] sich in die psychologische Kurve des dichterischen Aufbaues eingliedert. Das Übergreifen der vorhergehenden Szene („Nietet mir Nothung nicht, schweißt mir das Schwert nicht zu ganz") in die folgende Szene gehört zu den Selbstverständlichkeiten der dramatischen Verzahnungstechnik. Die Wiederholung des Wanderer-Motivs ist also aus Gründen dramatischer Verständlichkeit gefordert, die auch weiterhin mit feinster psychologischer Technik arbeitend, den Formteil b durch den Grundrhythmus | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | des Wanderer-Motivs unterbaut, dem als weitere rhythmische Variation das Fafner-Motiv des c-Teiles sich anschließt. Seine mit accelerando und crescendo verbundene



141. Szenenbild zum 1. Akt von Wagners Oper „Tristan und Isolde", angefertigt 1867 von M. Echter für König Ludwig II. von Bayern.
(König Ludwig II.-Museum, Herrenchiemsee. Photo Rudolf Hatzold.)
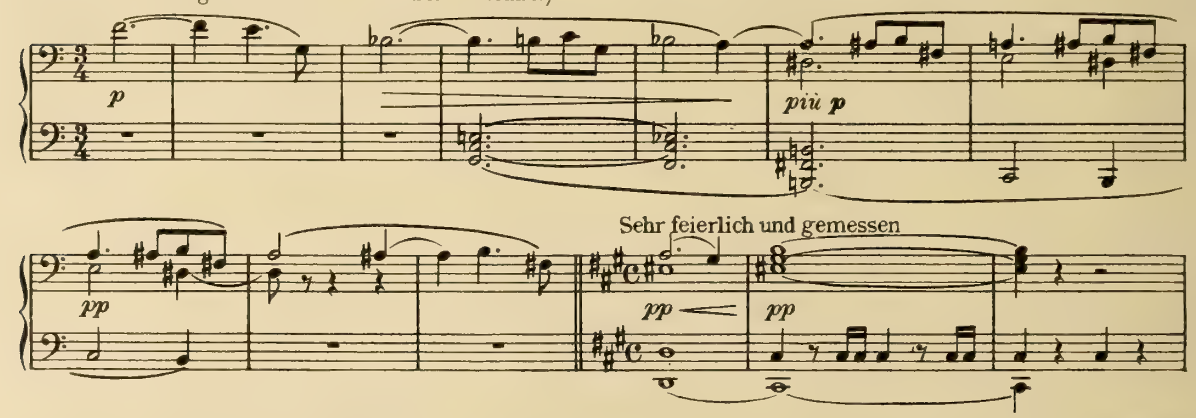
Chromatisierung wird formal in eine nachsatzartige Entsprechung zur thematischen Aufstellung gebracht. Grund: Eine weitere Ausbreitung von Mimes Angst würde über das Stadium der ersten aufblitzenden Ahnung der unheilvollen Sendung des Wanderers, also über die szenische Exposition hinausführen.

Nur eine gänzlich äußerliche Auffassung von Wagners Künstlerschaft könnte in ,,der grenzenlosen Gleichgültigkeit gegen sein Werk", von der er am 20. Juli 1856 an Liszt schreibt, den Grund zur Aufgabe der Vertonung des ,,Ringes" sehen, die erst im Jahre 1869 mit der Komposition des dritten Siegfried-Aktes wieder aufgenommen wurde. Der wahre Grund liegt in einer eigenartigen Verkettung der Lebens- und Schaffensmotive. Das durch die Liebe zu Mathilde Wesendonck und durch sein tiefes Eindringen in die Welt Schopenhauers erweckte neue Werk — Tristan und Isolde — wird zu mehr als dem schlichten Verdränger aus dem bisherigen Werkkreise. Es nötigt Wagner den Halt ,,von innen" auf, der zunächst dem aufwühlenden Liebeserlebnis im Kunstwerk Gestalt geben muß, bevor er aus so gereifter Erkenntnis das Geheimnis des ,,Mensch-Werdens von Siegfried und Brünnhilde durch die Liebe" zu höchster dramatischer Anschaulichkeit bringen kann. In dem epilogischen Bericht zum Ring des Nibelungen hat Wagner selbst auf die ,,auf dem großen Zusammenhang aller echten Mythen" beruhende Ähnlichkeit der Beziehungen zwischen Tristan und Isolde und Siegfried und Brünnhilde hingewiesen. So wird ihm ,,Tristan und Isolde" das alle Akzente auf die Darstellung der Liebesqual legende Werk zum eigentlichen ,,Ergänzungsakt" des Nibelungenmythus. Für den Schaffenden fällt gerade in dieses Werk die Ausreifung seiner geistigen und technischen Kräfte, deren Auswirkung in der weiteren Gestaltung des ,,Ringes", an zwei ,,Walküre" und ,,Götterdämmerung" entnommenen auf gleicher dramatischer Grundlage stehenden Beispielen angedeutet werden soll.

Das Motiv der Walküre (Beisp. 232) ist die durch Wiederholung und Augmentation

Beispiel 232

R. Wagner, Die Walküre 2. Aufzug
(Langes Schweigen, während dessen Siegmund mit zärtlicher Sorge über Sieglinde sich hinneigt, und mit einem langen Kusse ihr die Stirne küßt.)



erreichte höchste Konzentration des Liebesmotivs, dessen natürliche Überführung in das Motiv der Todesverkündung Wagners musikdramatische Technik auf dem höchsten Stande der technisch-ideellen Verkettungsmöglichkeiten zeigt. Die entsprechende Stelle aus der ,,Götterdämmerung" aber ist die Nutzung alles im Tristan-Stil Gewonnenen (Beisp. 233). Ein letztes Herausholen aller symbolischen Verwandtschaftsbeziehungen des Motivs ist hier Ereignis. Für das schlichte Erfassen der Stelle vollzieht sich in der Oberstimme des Beispieles die Verbin-
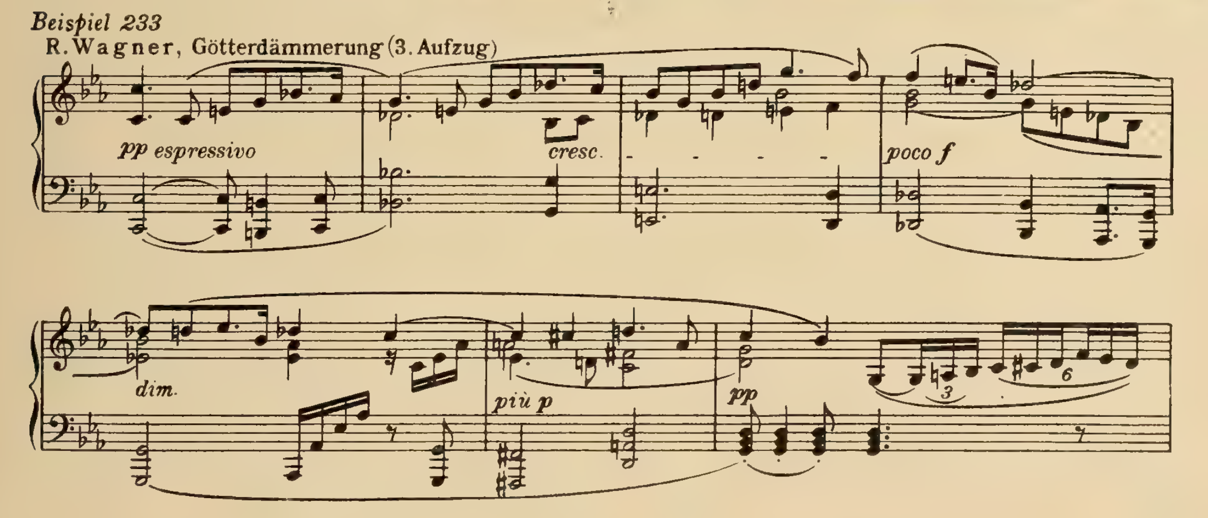
dung der beiden großen Liebesmotive des Werkes. Die tiefe Bedeutung dieser Verbindung aber liegt in dem Verwobensein weiterer Grundmotive (Schwertmotiv im ersten, Walkürenruf im vierten Takt) in den linearen Verlauf, wodurch erst der wahre tragische Sinn-Zusammenhang der motivischen Verkettung sich ergibt, die dichterische Absicht durch den Musiker voll verwirklicht ist.

Als Wagner in der „Wieder-Darstellung des eigenen Daseins" das Wesen des Schöpferisch-Genialen erkannte, hatte er zugleich den tiefsten Sinn seiner zweiten Schaffensperiode erkannt und ausgesprochen. Wieder-Darstellung wird das Ziel seiner weiteren Arbeiten, und zwar eine solche, die nach der durch Schopenhauer zu Ende geführten „großen Umwälzung seiner Vernunfterkenntnis" das früher Geschaffene auf die neugewonnene Stufe dieser Erkenntnis und des technischen Könnens em-



142. Mathilde Wesendonck. Gemälde von Dorner.

Beispiel 233





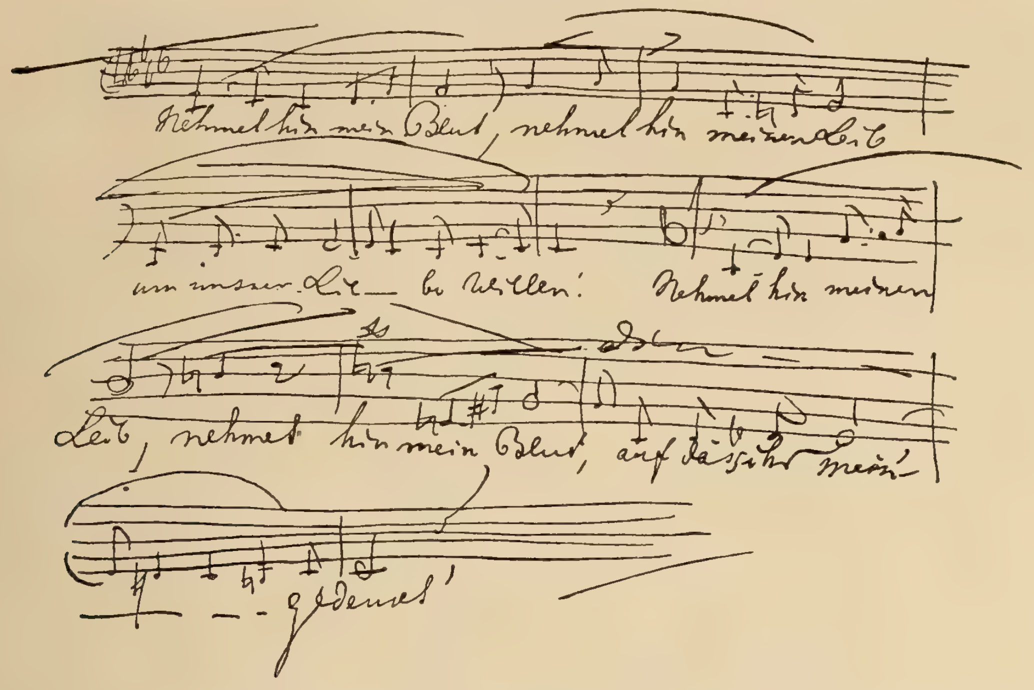
143. Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" von Angelo Quaglio und Christian Jank zur Aufführung im Münchener Hoftheater, 21. 6. 1868. Inneres der Katharinenkirche.
(König Ludwig II.-Museum, Herrenchiemsee. Photo Rudolf Hatzold.)

porhebt. Das begibt sich in greifbarer Deutlichkeit in den inneren Beziehungen von „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern von Nürnberg".

Als ein „beziehungsvolles Satyrspiel" war der Entwurf der dreiaktigen komischen Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" von 1845 mit „Tannhäuser" verbunden, als Reaktion des Heiterkeitstriebes gegen das genußsüchtige Verlangen, den Sinnenrausch des „Tannhäuser". Was damals noch als Wirkung und Gegenwirkung von „Genußsucht" und „Heiterkeitstrieb" sich gibt, wird jetzt zur gewaltsamsten, ekstatischen Spannung und Gegenspannung. In dem gleichen Schreiben, in dem Wagner Mathilde Wesendonck für den Tristan „aus tiefster Seele in alle Ewigkeit" dankt, nennt er die entstehenden Meistersinger eine Rettung, „wie eintretender Wahnsinn ja auch das Leben retten kann". Die in das Bekenntnis: „Nun erst bin ich ganz resigniert" gefaßte Lösung der Tristan-Krisis aber wird zu dem eigentlichen Beziehungsmittelpunkt des neuen Werkes, zu dem den Charakter größter Resignation tragenden Motiv des Wahnes (Brief vom 22. Mai 1862 an Mathilde Wesendonck).

Im Marienbader Meistersinger-Entwurf von 1845 ist Hans Sachs noch ein im Halbpart-Verhältnis von positiv zu negativ stehender Gegenspieler der meistersingerlichen Spießbürgerlichkeit. Der Pessimismus des sich als „letzten Poet der deutschen Sangeskunst" Fühlenden ist der dramatische Gegenpol zur behaglichen Lebensbejahung der Meistersinger.

Äußere opernhafte Abgewogenheit — äußerliche Technik! „Der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts" dem aus der Nacht des Tristan-Erlebnisses Ausschauenden. An die Stelle



144. Richard Wagners eigenhändige Niederschrift der „Einsetzungsworte“ aus der Abendmahlsszene im Parsifal.

der Ironie des sich seiner Umgebung überlegen fühlenden Sachses des ersten Entwurfes tritt der Schopenhauersche, werküberspannende Wahn-Begriff, der in dem Augenblicke künstlerische Hauptantriebskraft wird, in dem der Mensch Wagner den Gedanken, sein Züricher Asyl sich zu erhalten, als „das letzte liebe Wahngebilde“ sich selbst zerstört.

Der Gedanke der Wieder-Darstellung tritt im „Parsifal“ in das Stadium seiner letzten Konzentration. Alle leitenden Ideen, von den Erlösungs- und Mitleid-Motiven bis zu der Verbindung von Götter- und Menschen-Schicksal füllen diesen letzten Kreis zu einer letzten, höchsten Durchdringung und Bezwingung. Wie stets ist die Aneignung des weitverzweigten Quellenmaterials lediglich Mittel — ihre erlebnismäßige Durchdringung letzter Zweck[13]). Sie erfolgte als wirkliches Gestaltwerden des Wagner schon längst vertrauten Parsifal-Stoffes zur dichterischen Idee während der Arbeit an „Tristan und Isolde“. Blitzartig steigt Wagner die Erkenntnis von der Gleichheit des Tristan des letzten Aktes und des an der Speerwunde und einer anderen im Herzen daniederliegenden Amfortas auf, dessen Gestalt durch ihre gewaltigen Hintergründe sich ihm sogleich ins Unendliche steigert. Von Amfortas, der sich ihm alsbald zu einer dramatischen „Hauptstation“ formt, springt das stoffverbrennende Feuer über den zunächst im Dunkel bleibenden Parsifal zur Gralsbotin über, deren in der Pariser Tannhäuserzeit von 1866 erfolgte Identifizierung mit dem verführerischen Weibe des zweiten Aktes ihm schon fast gänzlich die endlich und schwer errungene Klarheit über seinen Stoff verschafft. An die Stelle der dramatischen Lösungen der ersten Schaffensperiode, die bis zum „Lohengrin“ doch alle der Individualität entströmten, im Sinne Wagners also stets egoistische Lösungen blieben, tritt nun unter Antrieb der Ideen der zweiten Periode die denkbar höchste Erlösungsformel und Form. Das alte Hauptproblem der erlösenden Liebe wird auf die höchste Stufe emporgetragen, zu der der Welterlösung durch den „welthellsichtig“ gewordenen Parsi-



145. Szenenbild zur Bayreuther Aufführung von Wagners „Parsifal".
(Leipziger Illustrierte Zeitung, 1883.)

fal. Diese Welterlösung durch das Mitleid — bei der der Denker und Künstler auf den durch Schopenhauer gewiesenen Wegen auf eigenen Füßen weiterstrebt (X, 257), ist der letzte große Schachzug der rastlosen Aktivität Wagners.

Die Tetralogie: Der Ring des Nibelungen, Meistersinger von Nürnberg, Parsifal sind von der Kraft der Wagnerschen Grundvorstellung durchpulst, die schon in Jesus von Nazareth gewonnen wurde:
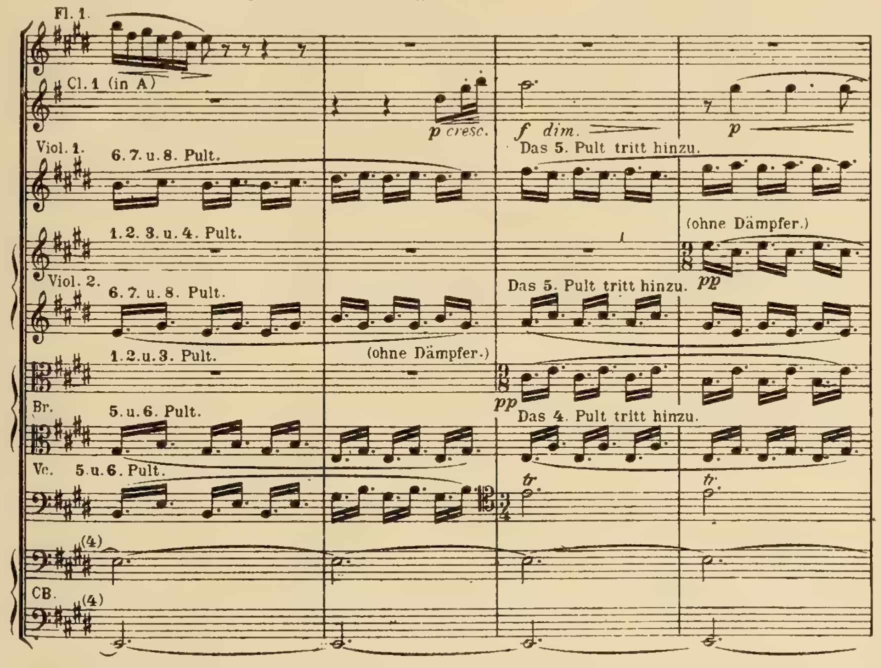
„Der Prozeß der Läuterung meines Ichs zugunsten des Allgemeinen ist die Liebe, das tätige Leben selbst, das untätige Leben, in welchem ich bei mir bleibe, ist der Egoismus"[16]). Das seit der Beethoven-Schrift von 1870 auch Wagners Weg überstrahlende „leitende Humanitätsdogma", die Idee der Gestaltung einer neuen seelenvollen Zivilisation, einer großen, aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsenen Regeneration ist im Parsifal künstlerisches Ereignis geworden.

In dem Wort von der „Synthese von Zuständen, die vielen Menschen, auch höheren Menschen, als unvereinbar gelten werden", hat Friedrich Nietzsche genau den Punkt bezeichnet, an dem dem Musiker Wagner noch eine Steigerung in seinem letzten Bühnenwerke gelang. Dabei lag die allerhöchste psychologische Bewußtheit (Nietzsche) nicht in der äußeren und inneren Plastik der Erfindung, in der Wagner sich nicht mehr selbst überbieten konnte. Die Steigerung vollzieht sich vielmehr in dem Gesamtbereich des orchestralen Kolorits durch eine dem Komponisten vom Stoffe geradezu aufgezwungene Durchdringung der impressiven Tendenzen des Lohengrin mit den expressiven des Tristan. Das Ergebnis ist nicht so sehr ein
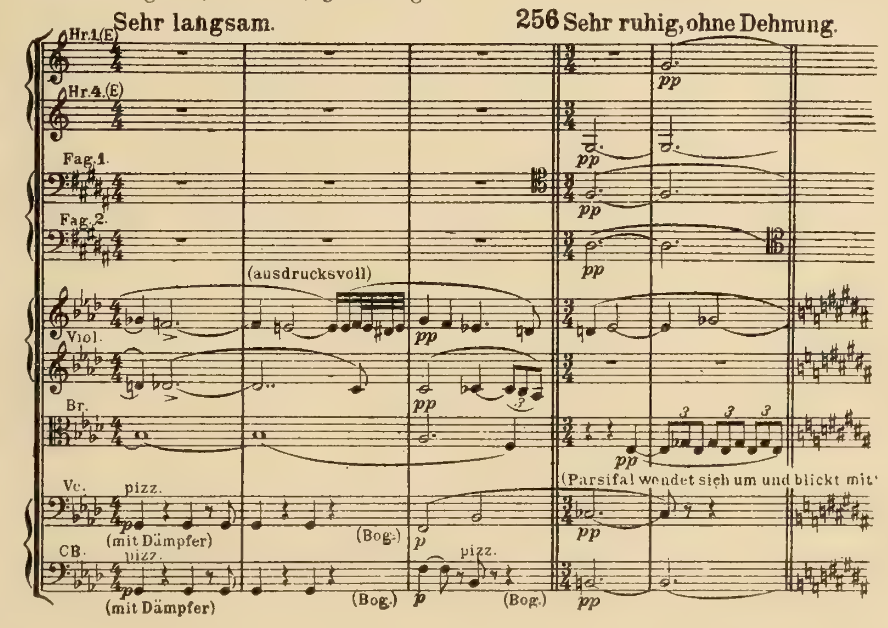
inneres Erbeben des Gesamt-Klangkörpers, als ein lebendurchglühtes Erzittern gerade auch der einzelnen Gruppen des Orchesters.

Auch in dem Bereich des Naturerlebnisses ermöglichte die erwähnte Durchdringung jetzt die Schaffung einer die Kraft dieses Erlebnisses gegen früher bedeutsam vertiefenden Naturszene. Das was etwa von den Naturbildern des „Ringes" doch noch gelegentlich als ein allerletztes fernes Erbteil der naturalistischen Tonmalerei anhaftet (siehe das Beisp. 234 aus Siegfried), ist jetzt in „Parsifal" überwunden. Die musikalisch-szenische Gestaltung verliert dabei nichts von ihrer früheren Leuchtkraft, aber es gibt hier — wie auf der entsprechenden epochalen Spätstufe der Pastoralsymphonie Beethovens — auch nicht die Schilderungsabsichten eines Sechzehntels mehr, die nicht das menschliche Erleben durchzitterte (Beisp. 235).

Beispiel 234
Rich. Wagner, Siegfried, 2. Aufzug



Beispiel 235
Rich. Wagner, Parsifal, 3. Aufzug



Der mit „Parsifal" verbundene Festspielgedanke gehört zu den ältesten und verzweigtesten Leitideen Wagners. In zäher und zielsicherer Arbeit wird der schon in der ersten Schrift „Die deutsche Oper" von 1834 ausgesprochene Gedanke, daß der Deutsche keine Oper und kein Nationaldrama besitzt, zur positiven Tat umgebogen. Wichtigste Etappen des Weges zu dem früh erkannten Ziele

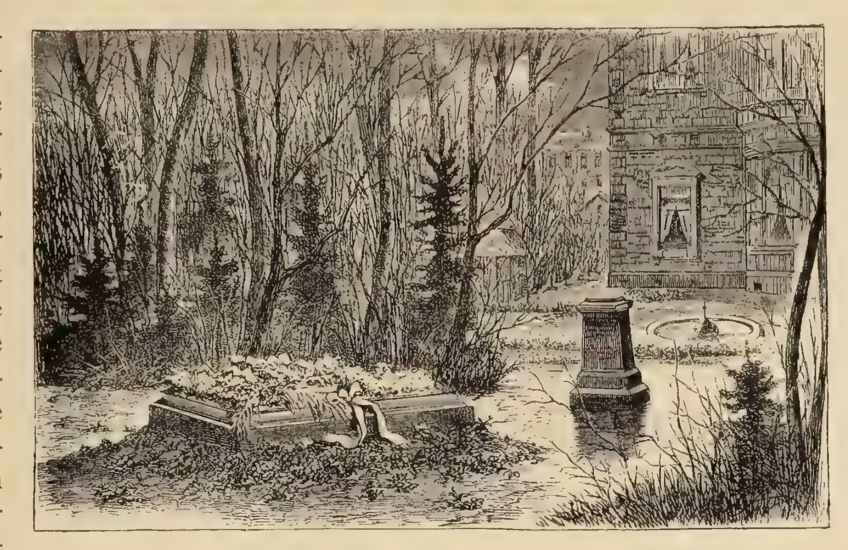


146. Der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick beckmessert Richard Wagner. Scherenschnitt von O. Böhler.
(Die Musik.)

sind die Schriften: Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849), Ein Theater in Zürich (1851), Vorwort und epilogischer Bericht zur Tetralogie (1862), Das Wiener Hofoperntheater (1863), Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule (1865), Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth (1873), Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth (1882).

Schon die Titel dieser Schriften deuten auf das doppelte Ziel hin, das Wagner verfolgte, den neben dem zeitweilig wenig belangvollen Lokalisierungsproblem des Festspielgedankens unablässig die Lösung der Frage „Wie ich meine junge Welt mir ziehe?" beschäftigte. Nach dem Fehlschlagen der von König Ludwig geförderten Pläne zur Münchener Stilbildungsanstalt und des Münchener Festspielhauses verwirklichten sich Wagners Hoffnungen in dem zunächst nur „zum örtlich fixierten periodischen Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Übungen und Ausführungen in einem höheren deutschen Originalstile" ausersehenen Bayreuther Festspieltheater (Erste Aufführung der Tetralogie: 1876).

Die beiden der „Mitteilung an meine Freunde" entstammenden Gedanken der Gewinnung der Bedingungen für das Kunstwerk aus dem Leben, das selbst durch das universell-künstlerische Ausdrucksvermögen des Menschen geschaffen wird, umfassen so viel von der Einheit der Wagnerschen Wesensart, als einer Formel nur möglich ist. Die überwältigende Einheitlichkeit der Wagnerschen Welt ist selbst nichts als verwandelte Erlebniskraft, die, als sie in der zweiten Lebenshälfte als Weltverneinung nur negativ zu fassen ist, doch noch „der Quell



147. Richard Wagners Grab im Park von „Wahnfried".
(Leipziger Illustrierte Zeitung, 1883.)

des Ideals und meiner Kunstwerke" bleibt. Auch scheinbar fern Liegendes, wie die Regenerationsschriften oder wie die Kampfschrift: „Das Judentum in der Musik", die in enger Beziehung zur Erlösungsidee steht, rotiert in Wirklichkeit doch um die gedanklichen Brennpunkte der Kunstwerke. Solche Tatsachen scheinen die letzte epochale Stellung und Bedeutung Wagners als in einem Zentralpunkt faßbar festzulegen. In der Tat aber ist diese Stellung nicht einfach gelagert.

So oft auch jüngst die Ergebnisse einer kunstpsychologischen Durchforschung der Wagnerschen Gedankenwelt sich dem Bilde des Romantikers im Sinne der modernen Weltanschauungspsychologie genähert haben — eine Identifizierung beider ist unmöglich, weil sie unzulänglich bleibt. Mit Recht hat deshalb H. Cysarz die zu einseitige Visierung Wagners auf die Romantik zurückgewiesen[15]). Aber auch seine Feststellung: „Wagner ist nicht nur klassisch-romantisch in seiner Verlötung der Metaphysik mit der Psychologie, sondern auch klassisch-jungdeutsch in der Einschmelzung von Monumentalem und Soziologischem", ist nicht erschöpfend, weil sie angesichts des nach 1849 einsetzenden Kampfes Wagners gegen die Monumentalität auf die zweite Schaffenshälfte nicht voll zutrifft.

Der Stimme einer epochal vererbten Romantik, in die der Werdende zeiträumlich hineingeschleudert wird, antwortet alsbald, Wagners Werdegang klar und scharf durchhallend, die klassische Gegenstimme, die sich mit einem Kernwort wie diesem: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit den Griechen zu treffen", durchaus nicht etwa im Vorzimmer der Wagnerschen Kunst vernehmen ließ. Der stärkste Vorstoß dessen, was sich in dem Begriff: klassisches Ideal zusammenfassen läßt, mündet am Ende der ersten Schaffenshälfte in den Gedanken der Vereinigung der christlich-romantischen und der klassischen Kunst aus. Alsbald erhält dieser Vereinigungsgedanke, der jetzt in die Epoche der ineinander übergehenden mittelalterlichen und neuen Zeit versetzt wird, in „Oper und Drama" eine neue, die Wagnersche Welt mit hellstem Licht überstrahlende Fassung:

„Je mehr dieser Mensch unter dem Druck politischer und religiöser Gewaltsamkeiten zur Kraftanstrengung eines Gegendruckes aus seinem inneren Wesen selbst gedrängt wurde, desto deutlicher erkennen wir auch in der vorliegenden Dichtungsart das Streben ausgesprochen, der Masse des vielartigen Stoffes von innen heraus Herr zu werden, seiner Gestaltung einen festen Mittelpunkt zu geben, und diesen Mittelpunkt als Achse des Kunstwerkes aus der eigenen Anschauung, aus dem festen Wollen eines Etwas, in dem sich das innere Wesen ausspricht, zu entnehmen. Dieses Etwas ist der Gebärungsstoff der neueren

Zeit, die Verdichtung des individuellen Wesens zu einem bestimmten künstlerischen Wollen" (Ges. Schr. IV, 8).

Hier trifft Wagner die eigene Wesensart im tiefsten. Unter welchen Gleichnissen man Wagners Gestaltung seines vielartigen Stoffes auch immer erfassen möge, welche Namen auch die Extreme, in denen er leben und schaffen muß, auch trügen, wäre wenig belangreich, weil die Kräfte, die er sich dienstbar macht, unter allen Erscheinungsformen immer als gleiche erscheinen. Die allein hier noch besonders zu erwähnende Hauptkraft des Realismus aber ist das eigentliche Bindeglied zwischen den klassisch-romantischen Mächten. Der Realismus als geistig-technischer Faktor, nicht als Weltanschauung, ist Wagners Hammer, mit dem er wechselseitig in der Werkstatt beider Hauptdomänen arbeitet. Nur auf kurze Frist — in Wagners revolutionärer Epoche — reckte sich der Realismus zu einer Macht empor, die aus Eigenem zu gestalten weiß. Wirklich nur auf kurze Frist. Mit größter Bestimmtheit hat sich der wiederum ganz dem Idealismus zuwendende Wagner nach 1849 von der realistischen Weltanschauung abgewandt, die er geradezu als „egoistische Borniertheit" bezeichnete. Der Idealismus ist der eigentliche Antrieb seiner klassisch-romantischen Vereinigungsgedanken, wie denn auch Wagners Gesamtkunstwerk — die zahlreichen Berührungen mit antiken, Herderschen, Schillerschen Gedankengängen und mit solchen der Romantiker beweisen es noch nebenher — genau im Schnittpunkt, im Verdichtungspunkte klassischer und romantischer Linienzüge steht.

ANMERKUNGEN.

[1]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig 1900. Bd. I. S. 107. — [2]) Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen. 4. Aufl. Bd. I. S. 239. — [3]) R. Wagner, Mein Leben. München 1911. Bd. I. S. 74. — [4]) Gesammelte Schriften. Bd. IV. S. 252/53. — [5]) Gesammelte Schriften. Bd. XII. S. 11. (Pasticcio.) — [6]) Brief vom 20. September 1840 an Theodor Apel. R. Wagner, Sein Leben in Briefen. Hrsg. von S. Benedict. Leipzig 1913. S. 31. — [7]) H. Cysarz, Von Schiller zu Nietzsche. Halle 1928. S. 162. — [8]) Gesammelte Schriften. Bd. I. S. 153. — [9]) Gesammelte Schriften. Bd. I. S. 151. — [10]) Richard Wagner. Das Leben im Werke. Leipzig 1921. S. 124ff. — [11]) E. Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". Berlin 1920. — [12]) O. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Berlin 1924 und derselbe: Der musikalische Aufbau von Tristan und Isolde. Berlin 1926. — [13]) Vgl. besonders: Hans Pfitzner, Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen. Vom musikalischen Drama. München 1920. — [14]) Gesammelte Schriften. Bd. XI. S. 303. — [15]) A. a. O. S. 255.



148. Josef Joachim. (Moser, Josef Joachim.)

II. DER UMKREIS.

Während die Kampfhandlungen der neuromantischen Führer und auch ihr Sammelruf zur „Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort" (Wagner im Kunstwerk der Zukunft) noch durchaus ihrem Schaffen verflochten sind, kommt der Aktion der von ihnen Geleiteten wie der gegen sie Stehenden solche tiefergreifende Bedeutung nicht zu. Trotz

des ungeheuren Lärms, mit dem die ,,Neudeutsche Schule" und die gegnerischen Richtungen der konservativen Musiker zeitweilig aufeinanderprallten. Die Notwendigkeiten des Sich-durchschlagens eines Berlioz, Liszt, Wagner wandelten sich allmählich im ganzen zu fruchtlosen, musikalischen Partei-Ehrenhändeln um, von deren Schauplatz sich mehr und mehr die Anhänger hüben und drüben zurückzogen. Als erster Josef Joachim, der noch im Jahre 1853 von der ,,Weimarer Schule einen herrlichen Sporn zu neuer Tätigkeit" erhoffte[1]), sowie Joachim Raff, der als einer der frühesten schon ,,den Karren der Zukunftmusik geschleppt hatte" und als einer der letzten großen Anhänger der Neudeutschen Hans von Bülow.

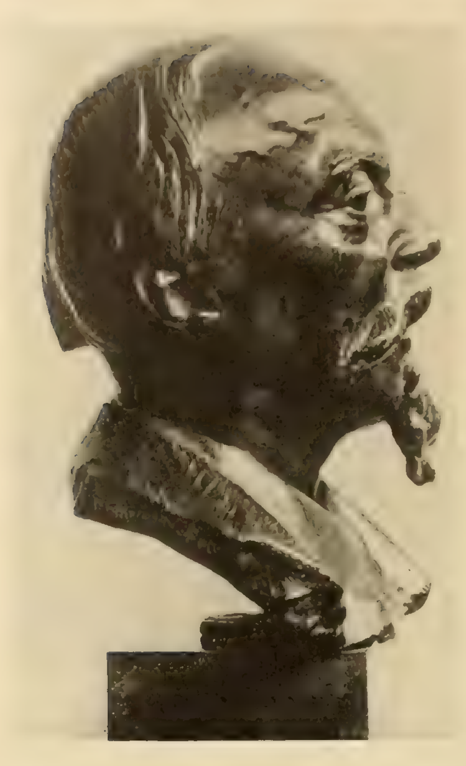
Gedanken, wie sie schon um die Jahrhundertwende Franz Brendel als einer der literarischen Vorkämpfer neudeutscher Ideale aussprach, von der Notwendigkeit aus der Subjektivität herauszukommen, und sich wieder an Objektives, Allgemeines hinzugeben[2]), sind erste Verbindungs- und Verständigungsbrücken zwischen den gegnerischen Richtungen, wie sie auch auf der anderen Seite, etwa von Hans Volkmann geschlagen wurden, der eine Annäherung und endlich gänzliche Vereinigung der sich entgegenstehenden Parteien erhoffte[3]).

Subtileren Naturen, wie Robert Franz oder Adolf Jensen, wird der Fernstand gegenüber den Kunstkämpfen ebensosehr ein Mittel zur Wahrung der Originalität, wie dem im Brennpunkt dieser Fäden den Zwang einer Richtung von sich abstreifenden und sich ,,in die Tiefe des eigenen Selbst" zurückziehenden Peter Cornelius. Dem Dichterkomponisten gelingt als einem der wenigen Zeitgenossen Liszts und Wagners die Abstandgewinnung und die besinnliche Überschau ihrer Kunst, die im ganzen und großen erst die folgende Generation erreicht hat.

Der Liszt und Wagner umgebende deutsche Musikkreis bietet ein Bild mannigfaltiger stilistischer Strömungen. Neben rein Epigonalem, das sich breit über alle Gattungen der Musik lagert, steht, sowohl kampfbereit wie schlicht sich behauptend, eine Phalanx klassisch-romantischer Musiker, denen sich — mehr aktiv als produktiv — die eigentliche neuromantische Gefolgschaft anreiht, und endlich jenes schlichte Doppel der Musiker, in denen die schöpferische Kraft alle umgebenden Richtungen wieder bis zur Freiheit der Originalität durchstößt: Brahms und Bruckner.

Schon aus räumlichen Gründen kann hier nur ein kurzer Überblick über die Situation der verschiedenen musikalischen Lager und der sekundären Meister gegeben werden. Den stärksten Zusammenhang mit der Vergangenheit hat die schon von Riemann als solche zusammengeschlossene Gruppe der Berliner Akademiker.

Ihre Spitze nimmt, die Einseitigkeit der ultrakonservativen A-cappella-Komponisten Eduard Grell (1800—86), Heinrich Bellermann (1832—1903), weit überragend, der geborene Rheinländer Friedrich Kiel (1821—1885) ein. Das heutige Urteil über Kiel ist nach der Gegenseite ebenso ungerechtfertigt, wie das frühere, den Künstler über Brahms stellende eines Hans von Bülow. Stilistische Verwandtschaft besteht zwischen beiden und liegt in der bewußten Rückkehr zur klassischen, gefestigten Form in Kiels immer gediegener, zum Teil respektabler Kammermusik (Beisp. 236), wie in seinen Chorwerken (Requiem op. 20 und Totenmesse op. 80, Missa Solemnis 1865, Oratorium ,,Christus" 1871/72). Die Kiel auch als Rheinländer nahestehenden späteren Akademiker Heinrich von Herzogenberg (1843—1900), Friedrich Gernsheim (1839—1916) und Max Bruch (1838—1920), sowie Josef Joachim (1831—1907) und Heinrich Hofmann (1842—1902) durchschneiden nur mit ihren ersten Werken den hier behandelten Kreis. Woldemar Bargiel (1828—1897) und Albert Dietrich (1829—1908) leiten über zu den Schumann-Posthumi: zu Robert Volkmann (1813—1883; Symphonien, Serenaden; bedeutende Klavier- und Kammermusik), den Klavierminiaturen in Schumanns Art liebevoll ausmalenden Stephen Heller (1813—1888), Theodor Kirchner (1823—1903), Karl Grädener (1812—1883) und Rudolf Niemann (1838—1898). Aus der Gruppe der zumeist als Mendelssohnianer angesprochenen Musiker, die eine Mittelstellung zwischen Klassizismus und Romantik einnehmen, seien hier genannt: der auf allen Gebieten gleich formgewandte Ferdinand Hiller (1811—1885),
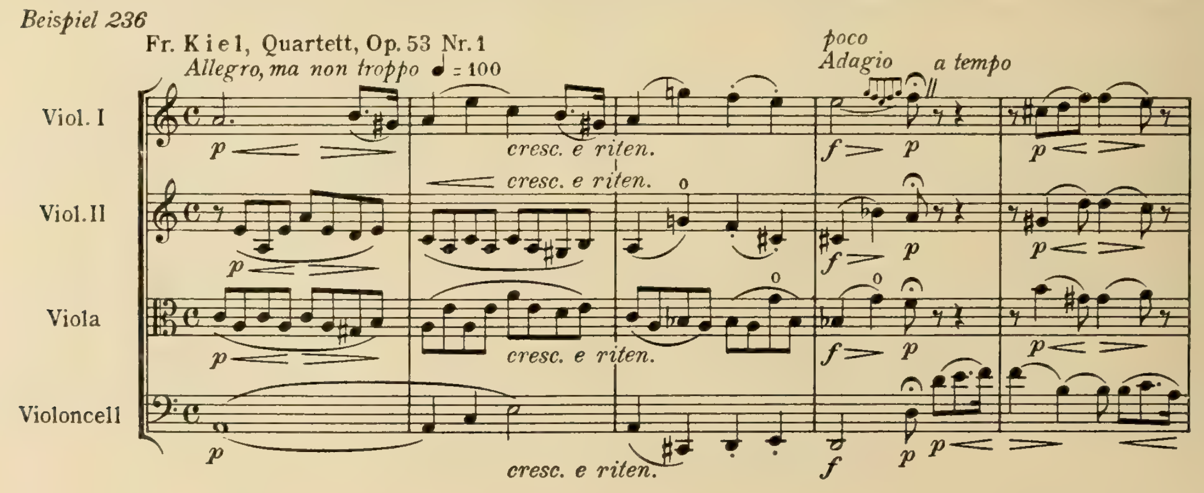


149. Hans von Bülow. Büste von Hugo Berwald. (Photo, Photograph. Gesellschaft.)

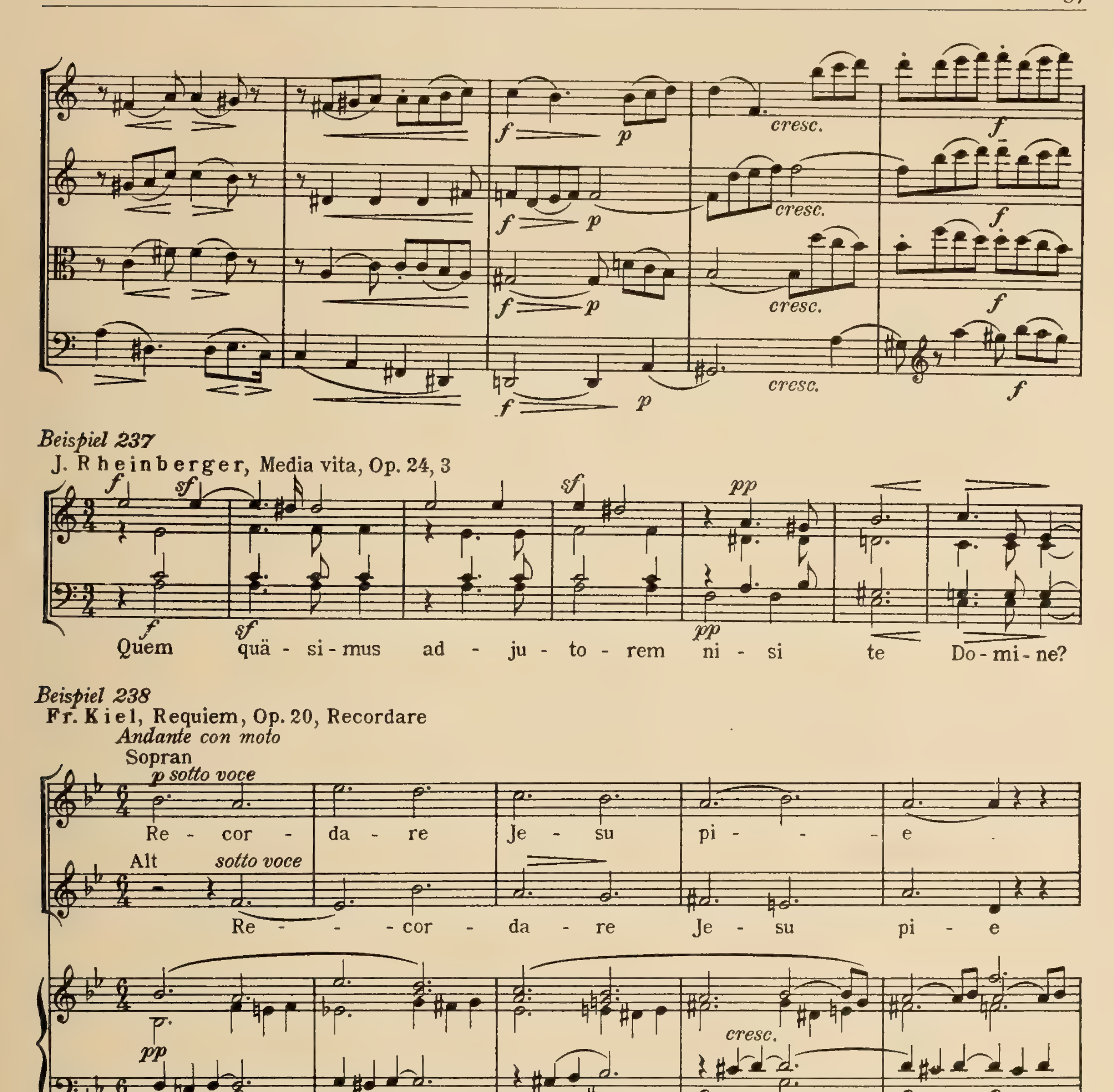
dessen sprichwörtlich gewordene Mendelssohnnachfolge neuestens bestritten wird[4]), der nicht minder vielseitige, von starken romantischen Adern durchzogene Karl Reinecke (1824–1910), denen gegenüber die Namen der G. Goltermann, Julius Rietz, E. Naumann, R. Wüerst heute schon zu den vollständig Vergessenen gehören.

Süddeutschland stellt in Franz Lachner (1803–1890), von dessen reichem Arbeitsertrage sich heute nur noch die Orchestersuiten lebendig erhalten haben, und in Josef Rheinberger (1839–1901) seine bedeutendsten Musiker. Durch ihre Wirksamkeit in Bayern hatten Lachner und Rheinberger unmittelbare Beziehungen zu den dort seit Kaspar Ett (1788–1847) und Joh. Kaspar Aiblinger (1779–1867) aufblühenden, durch Männer wie Karl Proske (1794–1861) und Joh. Georg Mettenleiter geförderten Renaissancebestrebungen, die in der 1868 in Bamberg erfolgten Gründung des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins" durch Franz Xaver Witt (1834–1888) gipfelten.

Rheinberger ist in seiner Kirchenmusik echter Süddeutscher, der sich ebensowohl restaurativen Tendenzen hingibt, wie er andererseits durchaus moderne Farben auf seiner Palette hat. Die merkwürdige Vorliebe für Romantizismen, von der Kroyer[5]) spricht, ist eben ein Charakteristikum seiner süddeutschen Eigenart, und hebt sich mit ihrem ausgeprägten Farbensinn, worauf das Beispiel aus op. 24 hindeutet (Beisp. 237), von den gedämpfteren, retrospektiven Farbtönen der Norddeutschen scharf ab (Beisp. 238). Auch als Symphoniker überschreitet Rheinberger die dem konservativen Programmusiker gesteckten Grenzen niemals. Auf dieser Linie steht sein symphonisches Tongemälde „Wallenstein" gut ausgerichtet nach gleichen ästhetischen Maßstäben mit den programmatischen Kompositionen von Joachim Raff (Symphonien: An das Vaterland, Im Walde, Leonore, In den Alpen, Symphonischer Zyklus: Die Jahreszeiten), Karl Reinecke (Hakon Jarl), Friedrich Gernsheim (Mirjam), August Klughardt (Lenore, Waldleben), Joh. Jos. Abert (Columbus), Heinr. Hofmann (Frithjof), Heinr. von Herzogenberg (Odysseus). Gemeinsam ist diesen gemäßigt programmatischen Kompositionen eine so all-

Beispiel 236





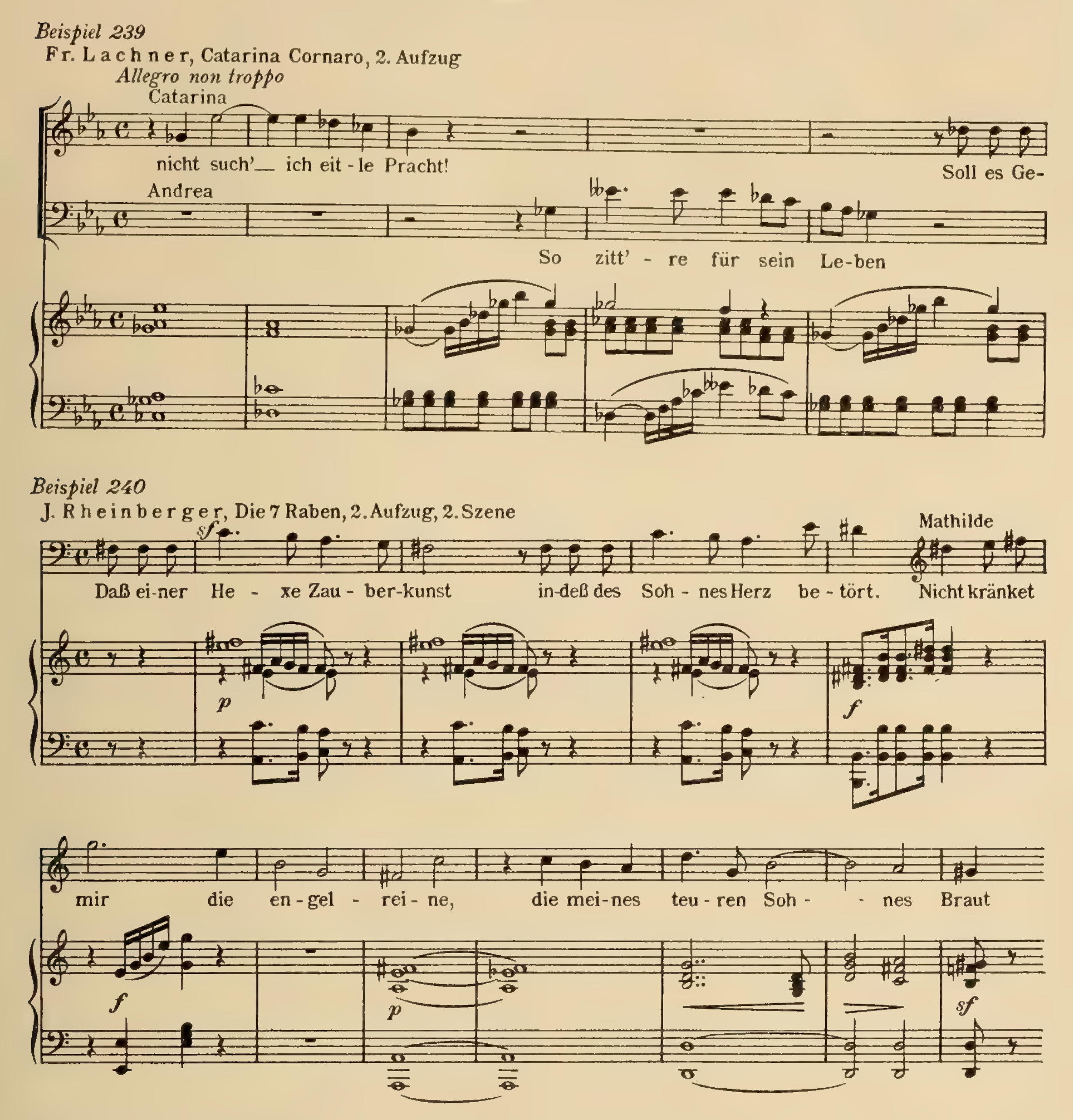
gemein nur das Stimmungsmäßige veranschaulichende programmatische Fassung des Vorwurfs, daß „eine poetische Hörigkeit" (Rheinberger) des Musikers nicht entstehen kann. Auf dieses Hauptmoment zielt letztlich die Begründung des Standpunktes dieser Art von Programmusik hin, die Robert Volkmann dahin zusammenfaßte, daß der Komponist solcher Werke zufrieden sein müsse, „wenn er beim Hörer die beabsichtigte Stimmung hervorgerufen und den erstrebten Totaleindruck in rein musikalischer Hinsicht bewirkt hat. Werden daneben aus seiner Musik noch einige Konturen der Handlung erkannt, so mag das wohl in den meisten Fällen nur als glücklicher Zufall gelten"[6]). — Auf die volle Entfaltung der Lisztschen Ideen über die auf psychologischer Grundlage stehende symphonische Dichtung, die Emanzipierung des indivi-



150. Kostümzeichnungen zur Berliner Aufführung von Lachners „Catarina Cornaro". Farbige Lithographie.
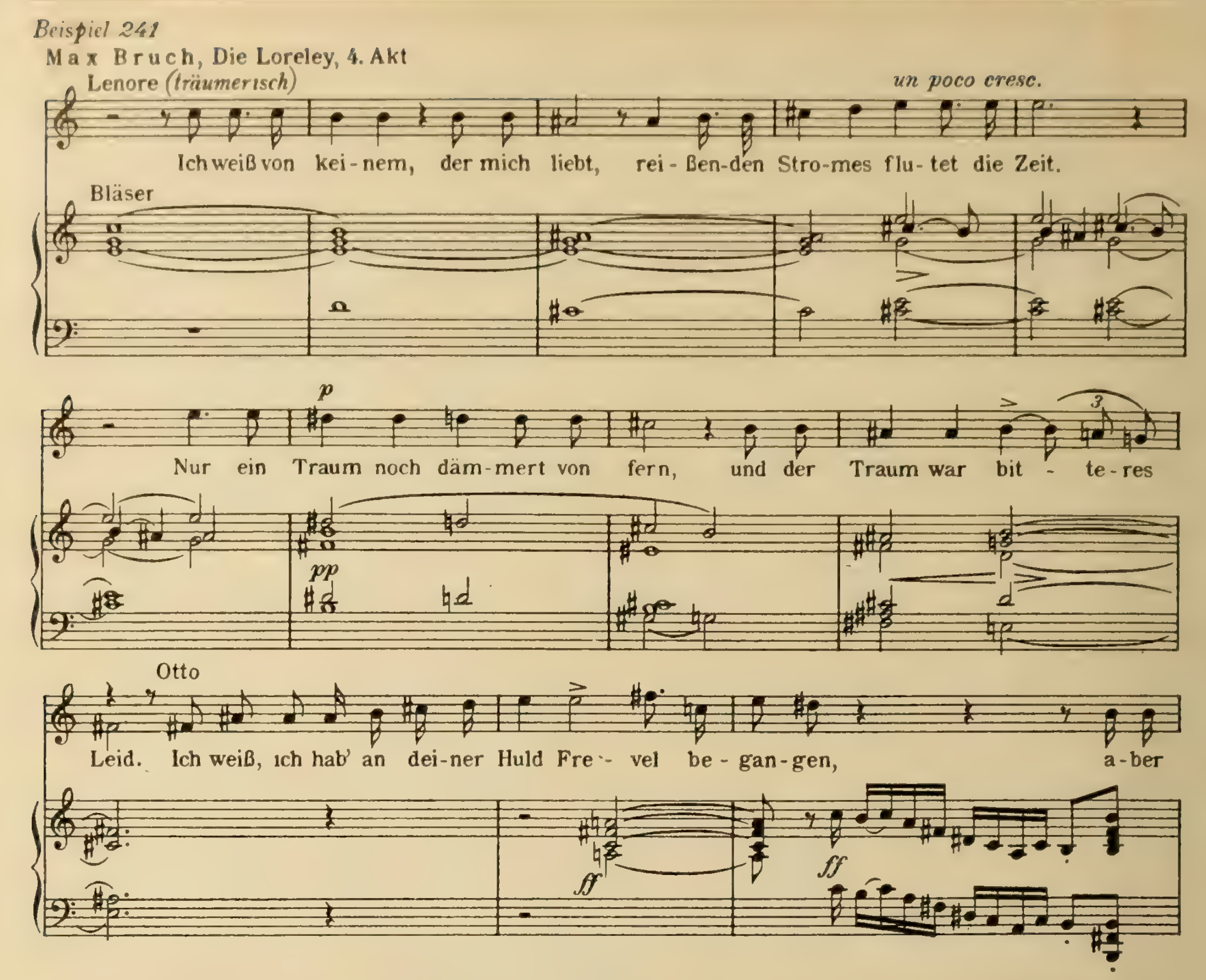
duellen Inhaltes vom Schematismus (Bülow) wirkten zunächst die ernüchternden Ausführungen Wagners über die neuromantischen Orchesterwerke hemmend ein. So erstehen die dem neuromantischem Ideenkreise angehörenden symphonischen Dichtungen erst sporadisch in Kompositionen H. v. Bülows (1830 bis 1894; Des Sängers Fluch, Nirwana), H. v. Bronsarts (1830 bis 1913; Frühlingsfantasie, Manfred), Karl Tausigs (1841—1871; Das Geisterschiff), Josef Hubers (1837—1886), bis Alexander Ritter (1833—1896) der Gattung den Weg in die Freiheit einer bald gewaltig anschwellenden Produktion bahnte.

In der Oper war es zuerst Ausnahme, daß Wagners Zeitgenossen die von diesem an die Gattung gestellte Schicksalsfrage zu erfassen vermochten. Die weitaus größte Mehrzahl seiner Zeitgenossen huldigte offen oder im stillen der Ansicht, die W. H. Riehl in seiner Kriegsgeschichte der deutschen Oper mit dem Untertitel „Vorstudien zu einem Charakterkopfe der Zukunft" dahin zusammenfaßte, daß die in Wagner gipfelnde Richtung ein Extrem darstelle, auf das in notwendiger Reaktion ein Umschwung erfolgen müsse. Riehls in Frageform gehüllten Zukunftstraum einer Oper mit vollgültiger Entfaltung der Musik in einem edleren und höheren Sinne als bei den alten Italienern träumten in einer grotesken Selbsttäuschung alle die Verfechter der musikalischen Architektonik in der Oper, die zuvörderst vom Dichter verlangten, „daß er die Anforderungen der musikalischen Form zu berücksichtigen habe"[7]. Diese Forderung ist die Klammer, die die verschiedenen Richtungen der historischen Oper von Franz Lachners „Catarina Cornaro" (1841) und „Benvenuto Cellini" (1849) bis zu den „Folkungern" (1874) Edmund Kretschmers und zu Karl Goldmarks „Die Königin von Saba" (1875), wie auch die romantische Opernwelt der Heinrich Dorn (1809—1892), Theod. Hentschel (1830—1892), Viktor Neßler (1841—1890), Ignaz Brüll (1846—1907) als einen Block der Wagnerschen Dramatik gegenüberstellt. Die eine Flanke dieser Oper reicht noch in die Sphäre Webers und eines innerlich nicht überwundenen Italienertums hinein (vgl. das Beispiel aus Lachners „Catarina Cornaro", Beisp. 239), während ihre fortschrittliche Spitze in Franz von Holstein (1826—1878), Jos. Rheinberger, Karl Reinthaler (1822—1896) und in Max Bruch bis zu den Gebieten einer mehr durch Wagners Theorien als durch seine Werke geschärften Dramatik vorstößt (Beisp. 240 aus Rheinbergers „Die 7 Raben"). Aber auch solche Vorstöße vermochten schließlich der musikalischen Dramatik nicht genügend Boden zu erobern, weil die Komponisten sich immer



wieder selbst zum Rückzug auf die stereotype Halbmusik des Rezitativs zwangen. In der hier gegebenen Stelle (Beisp. 241) des letzten Finales aus Max Bruchs „Loreley“ (auf den Text Emanuel Geibels) liegt Glück und Unheil der nachromantischen Oper dicht beieinander. Mehr auf Schumannschen als Wagnerschen Pfaden stößt Bruch zu einem gesättigten musikalischen Deklamationsstil vor, den die Beischrift „Rezitativ“ nur gänzlich unvollkommen zu decken vermag. Dieser Sprechgesang erfüllt restlos die dramatische Forderung der Situation, die aber dann bei dem gänzlich charakterlosen Rezitativ des Otto vom Komponisten wieder aufgehoben wird.

Beispiel 241



Der schon von einsichtigen Kritikern, wie Th. Uhlig und Peter Cornelius, getadelten Richtungslosigkeit auf der einen Seite entsprach die Zerfahrenheit im anderen, neudeutschen Lager, der F. Draesecke (1835—1913; Sigurd, Gudrun, Herrat), Eduard Lassen (1830—1904; Landgraf Ludwigs Brautfahrt, Frauenlob), Leopold Damrosch (1832—1885; Romeo). Schon Uhlig und Cornelius gingen von dem Grundgedanken aus, daß eine Oper, die sich durch die Vortrefflichkeit der Musik allein empfehlen wolle, keine Lebensfähigkeit besitze, und daß der erste Schritt zu der höchst nötigen durchgreifenden Opernreform darin bestehen müsse, daß der Komponist im Dichter aufgehe. Aber nur zweien unter den Zeitgenossen Wagners ist diese Forderung eine ihnen von innen, durch den schöpferischen Prozeß selbst aufgedrungenen Notwendigkeit geworden: Hermann Goetz (1840—1876) und P. Cornelius (1824—1874). Schon bei dem ersten Werke Götzens, der komischen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" trug Hermann Widmann angesichts der bedeutsamen Mitarbeit des Komponisten, der über ein Drittel des Textes selbst geschrieben hatte, Bedenken, sich als Dichter zu nennen. Die folgende und letzte Oper „Francesca" ist die Schöpfung eines Dichtermusikers, der als Komponist bewußt die Wagnerschen Ideen bis zur mittleren Periode auf sich wirken läßt. In der Anschauung der Form trennt sich Goetz von dem späteren Wagner, da er als Grundlage auch der dramatischen Melodie die in der Symmetrie wurzelnden architektonischen Bau-



Johannes Brahms, Gemälde von F. Jagemann.
Wien, Historisches Museum.

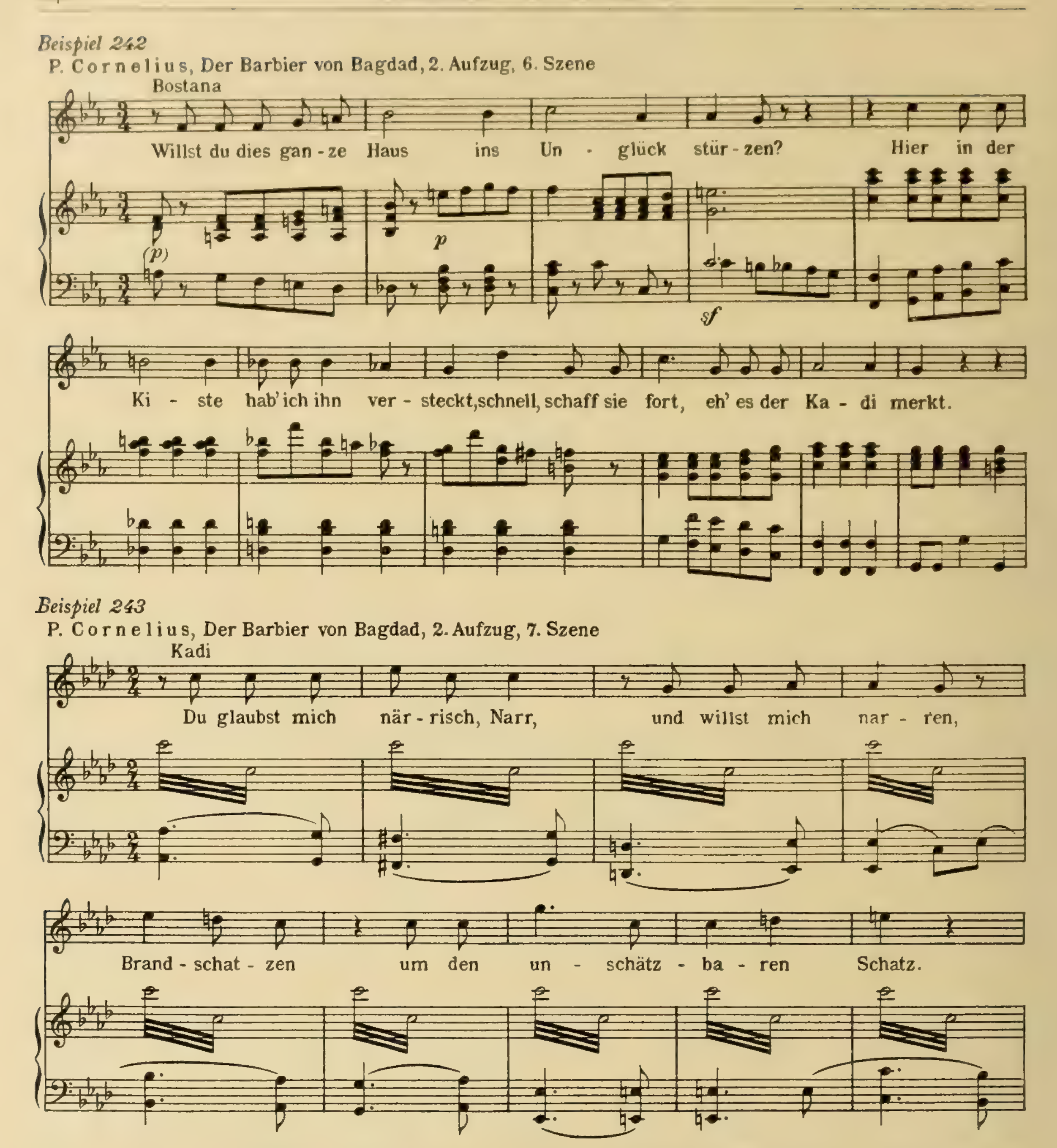


gesetze anerkennt („Ohne jene architektonischen Beziehungen ist die Musik meinem Gefühl nach keine Musik mehr").

Wie der prachtvolle Musiker Goetz, der bewußt an einer scharf visierten Linie der Opernentwicklung Halt macht, die für ihn eine Grenze bedeutet, ist auch Peter Cornelius, dessen Individualität „die innerliche Bedingung von Poesie und Musik" zutiefst eingewurzelt ist, kritischer Wagnerianer. Schon 1849 gelangt er zu der Erkenntnis, abseits von der tragischen Musik die deutsche Oper als ein musikalischer Aristophanes jener Blüte zuzuführen, die die Italiener in ihrer Opera buffa erlebt hatten (Brief vom 25. Dezember 1849). Während der Ausarbeitung der zwischen 1855 und 1858 geschriebenen Oper „Der Barbier von Bagdad" gibt er sich Rechenschaft über seine Stellung zu Wagner und sucht das Vorangehen auf Wagners Bahn schon in eine ihm selbst gehörende Seitenrichtung abzubiegen. „Nur möchte ich melodisch pikanter, freier, humorvoll sein und neige mich in der ganzen Anlage meines Textes mehr zu dem sprudelnden Berlioz"[9]). Über die Erringung einer musikdramatischen Stilhaftigkeit, die Cornelius zu einem hohen Grade berechtigte, sie als eigene anzusprechen, hat der Dichterkomponist insbesondere bei der fünfmaligen Bezwingung des Barbier-Duetts Äußerungen getan, die eine wichtige Entwicklungsphase unserer modernen Operngeschichte umreißen. Im ersten Versuche gelangte Cornelius nicht über einen ihm selbst als Konservativismus erscheinenden rezitativischen Stil hinaus. Erst in der vorletzten Fassung gewinnt der Dichtermusiker den neuen Weg. „Die fünfte Umarbeitung bestand nur noch darin, daß ich eben während dem Komponieren das Zusammengedrängte noch mehr drängte, immer wieder strich und einen wirksamen Abschluß erfand und hinzusetzte. Der Liebhaber, der zuletzt gar nicht weiß, wie des Zudringlichen los werden, ruft seine Diener zu Hilfe und erklärt ihn todkrank und überliefert ihn, sich zurückziehend, der grotesken Pflege der Dienerschaft, welche zum Aktschluß ein mannigfaches Bild von unbarmherzig-barmherzigen Brüdern um den Barbier bilden. Nachdem in solcher Weise das vorschwebende Bild der für die einzelnen Momente erstrebten Melodie auf die dichterische Grundlage selber wieder umgestaltend rückwirkt, stellt sich nun auch bald die musikalische Fassung in den gehörigen plastischen Bildungen ein; es lösen sich demnach in ziemlich schneller Folge aus dem Gang des Dialogs kurze pikante Einzelheiten in Arietten- und Duettinaform ab, und ich glaube, daß annähernd das Problem gelöst sein wird, die Langeweile kurzweilig zu machen"[10]).

Cornelius' plastische Bildungen, Kardinalpunkte der Formung, haben einen Januskopf, sie schauen in allgemein stilistischer Hinsicht zu dem von Wagner bis zum „Lohengrin" erreichten Thematisch-Motivischen hinüber, während ihnen Geist und Auflockerungsarbeit schon das eigene Gesicht verleiht. Und es gesellt sich noch das wichtige Unterscheidende hinzu, das seine Wurzeln in Cornelius' liedhaft-lyrischen Vorgängen hat. Während Wagners dramatische Absicht folgerichtig auf eine fortschreitende Entlyrisierung der Gesangsmelodie ausgeht, wahrt Cornelius — Lyriker von Hause aus — der Gesangstimme möglichst ihre Selbständigkeit, so daß auch sie Mitgestalterin der plastischen Bildungen ist (Beisp. 242). Als Deklamator hat sich Cornelius im „Barbier" schon weitgehend von der farblosen rezitativischen Formel gelöst und einen charakteristisch in Vollmusik sprechenden Stil gefunden (Beisp. 243).

Es gehört ebensowohl zu den unauflösbaren Fragen in Cornelius' Schaffen, weshalb er seine große Befähigung für das Komische in individuell deutscher Prägung sich nicht weiter auswirken ließ, wie auch ferner, weshalb er, der sich durch Instinkt und Wissen als Musiker der drohenden Umklammerung durch das Wagnertum mehr und mehr entzog, in der Wahl seiner späteren dramatischen Stoffe sich geradezu in die Wagnersche Welt wieder hinein-
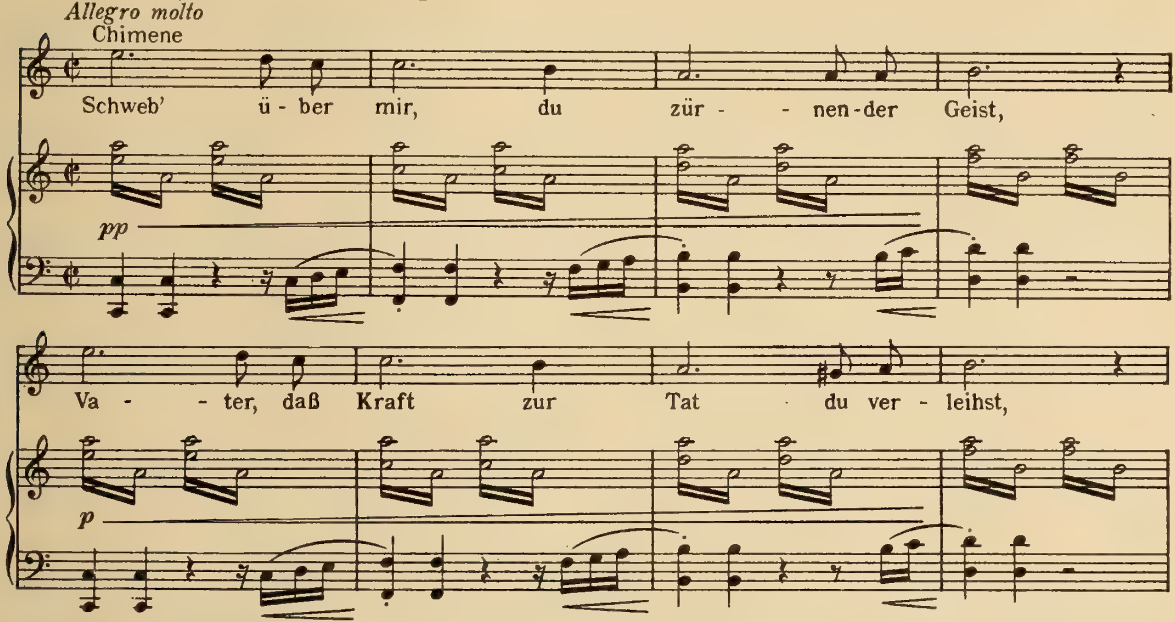


gebohrt hat. Des Künstlers Erklärung, daß er mit seinem in den Jahren 1859—1865 geschriebenen „Cid" in die Spuren des „Lohengrin" getreten sei, zwingt hier bestehende Verbindungen zu beleuchten.

Wagnerisch gesprochen hat Cornelius, als er den Cid in die Nähe des Lohengrin rückte, an diesem Werke nicht die Erscheinung, sondern nur seine Kategorie erfaßt. Jene besondere Kategorie des Romantischen, durch die Cornelius hier, seinem Vorbild folgend, bis zu dessen zutiefst gelagertem ideellen Gehaltskerne durchstieß: Zu der Idee des Cid und des christlichen

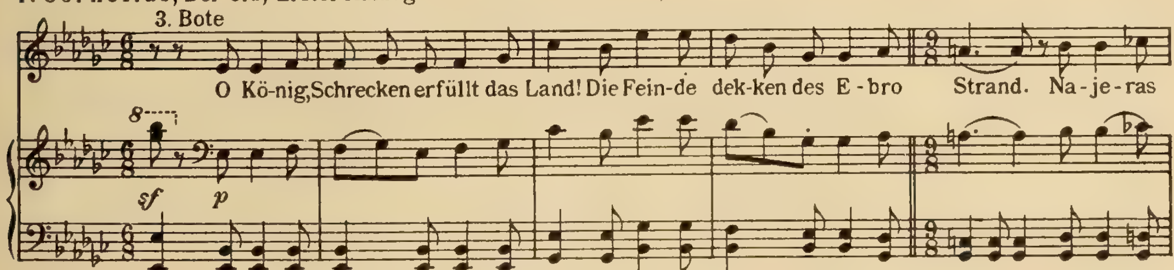
Heldentums, der Chimene und der Liebe und des feindlich zwischen sie tretenden Geschicks der Tat, der Sühne, der Ehre. In der dramatisch-musikalischen Veranschaulichung dieser Ideendreiheit aber bleibt Cornelius weit — erschreckend weit — hinter Wagner zurück. Sein Werk spannt sich, bei dieser Streckung nicht an Konzentration gewinnend, zwischen die ursprünglich geplante und schließlich betätigte Begriffsbestimmung der heroischen Oper und des lyrischen Dramas. Der Heroismus stammt, wo er in der Oper sozusagen rein vorkommt, von Gluck, den Cornelius eifrig studierte, von „Rienzi", gelegentlich auch von Berlioz. Gänzlich sein eigen aber ist die lyrische Melodie des Cid, die mit Schwung und innerer Vornehmheit den zumeist unausgefüllten „dramatischen" Platz einnimmt (Beisp. 244). Für das Sich-Ver-

Beispiel 244
P. Cornelius, Der Cid, Erster Aufzug



greifen im Dramatischen möge eine Stelle aus dem Botenbericht des ersten Aufzuges zeugen, die einen dramatischen Ort einnimmt, der, etwa mit Telramunds entsprechender Exposition im ersten Aufzug des Lohengrin verglichen, die Schwäche und innere Haltlosigkeit der Corneliusschen Dramatik scharf beleuchtet (Beisp. 245). Der bei seiner Stoffjagd über alle Felder


Beispiel 245
P. Cornelius, Der Cid, Erster Aufzug



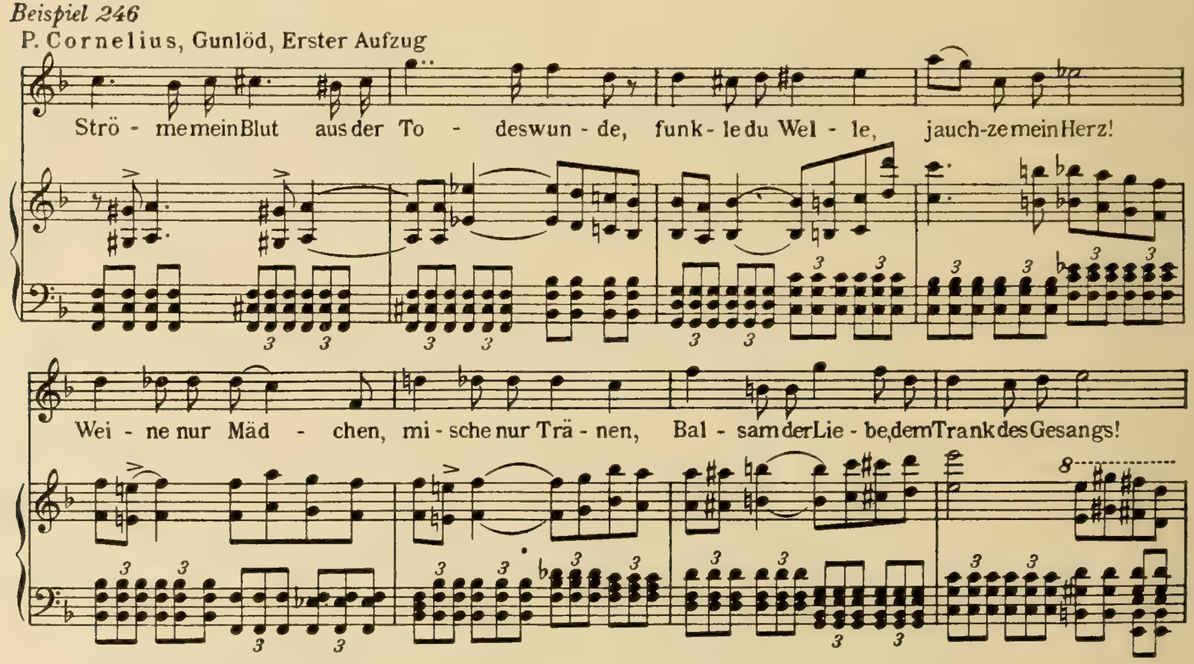
und Wälder der Romantik und Geschichte endlich bei der „Edda" Haltende wird während der zwischen 1866 und 1874 liegenden Ausarbeitung der dritten Oper „Gunlöd" wieder völlig


151. Peter Cornelius. Zeichnung von Friedr. Preller 1855. Weimar. (M. Hasse, Der Dichtermusiker P. C.)

zum Wagnerianer. „In diesem Reich der Mythe, einer schönen Natursymbolik liegt ja doch die eigentliche Bestimmung und rechte Anwendung der Musik: Götter, das heißt sagenhafte herrliche Menschen, in welche die Eigenschaften und Vorgänge der Natur hineingedichtet wurden — reden zu lassen, bleibt die höchste Aufgabe der Kunst". Die beiden Kräfte, die sein dramatisches Schaffen bestimmen, fließen zu einem einzigen Strome zusammen. „Sinnige und milde Begrenzung und Befestigung des von Wagner in seiner besten Zeit Errungenen", lautet jetzt scharf und genau abgesteckt das Kunstwollen des Komponisten. Man erkennt es mit allen Zeichen der Milderungsabsicht gegenüber dem Vorbild (Tristan) etwa aus der dem Methgesang des ersten Aufzugs entnommenen Partie (Beisp. 246), und man verfolgt es weiter bis zur vollständigen, technisch-geistigen Entspannung vor allem in den mehrstimmigen Partien des Werkes (Beisp. 247).

Ein wichtiger Nebenschauplatz der Oper wurde die Wiener Operette mit ihren Hauptmeistern: Johann Strauß
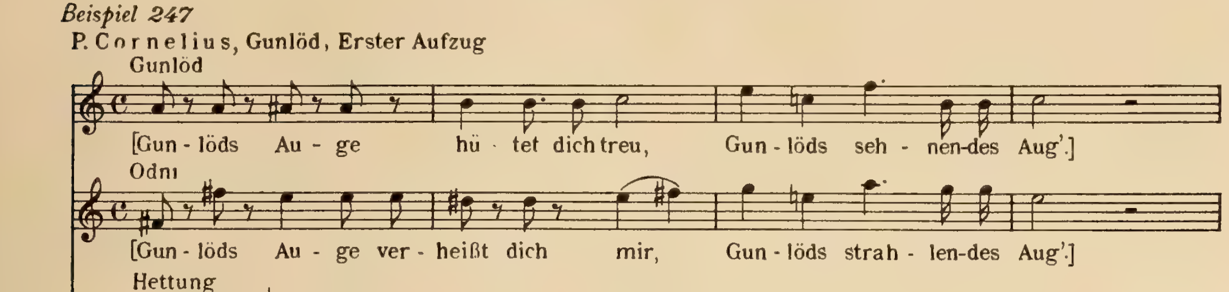
Beispiel 246
P. Cornelius, Gunlöd, Erster Aufzug
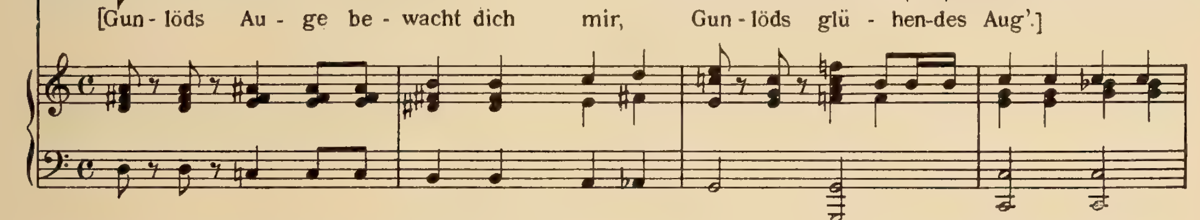


(1825—1899), Franz von Suppé (1819—1895), Karl Millöcker (1842—1899), Richard Genée (1823—1895), Karl Zeller (1842—1898).

Ein ernsthafter Konkurrent ersteht der Oper seit der Romantik im Oratorium, das zunächst unter Führung des Komponisten des „Mose" A. B. Marx in den dramatischen Kreis selbst einzudringen suchte, und das später in scharfer Opposition gegen Wagners Herabsetzung der Gattung in „Oper und Drama" („naturwidrige Ausgeburt des Oratoriums") sich zum Exponenten der gegen die Oper gerichteten Reform-

Beispiel 247
P. Cornelius, Gunlöd, Erster Aufzug
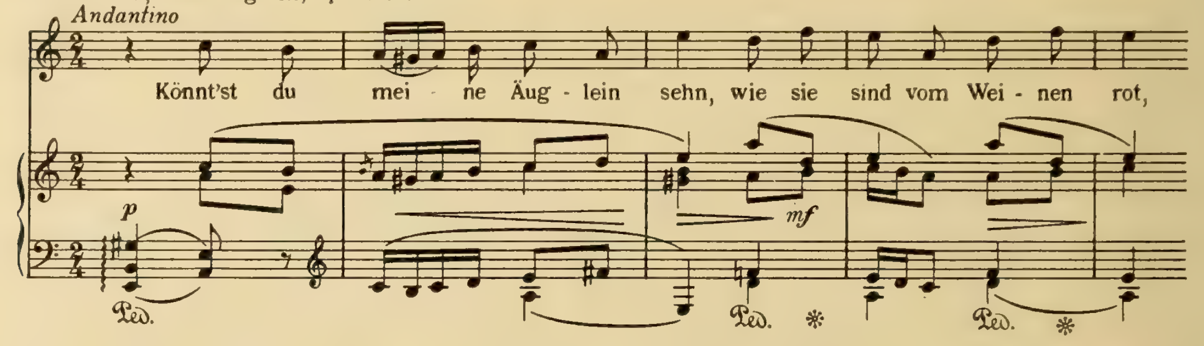




bestrebungen machte. Die weitgehendsten Forderungen an eine neue Epoche dieser Gattung eines idealen Kunstwerkes, in dem die „über dem deklamatorischen Bühnenvortrage verlorengegangene Gesangskunst wieder aufleben würde“, stellt wiederum W. H. Riehl. Der weite Rahmen, den er um die Gattung schlägt, ist in der Praxis zweifellos vorhanden: Ein bis zu Klassik und Barock verstoßender Eklektizismus, ein romantischer Idealismus, Monumentalität, wie ein oft nur dekorativer Makartismus, daneben ein vorsichtig abwartendes Verhalten gegenüber der neuromantischen Moderne füllen diesen Kreis: Von der Mendelssohn-Gefolgschaft eines Ferdinand Hiller („Zerstörung von Jerusalem“) und dem Oratorium der 50er und 60er Jahre über den Kreis der Berliner Akademiker Martin Blumner (Columbus, Abraham, Der Fall Jerusalems), Max Bruch (Frithjof, Odysseus, Arminius, Das Lied von der Glocke; Achilleus, Das Feuerkreuz, Moses, Gustav Adolf), zu Georg Vierling (Der Raub der Sabinerinnen, Alarich, Konstantin), Heinr. Hofmann (Prometheus, Die Jungfrau von Orleans, Editha), Joachim Raff (Weltende, Gericht, Neue Welt), Karl Reinthaler (Jephta und seine Tochter), Karl Reinicke (Belsazar), Karl Bd. Lorenz (7 Oratorien), Theodor Gouvy („dramatische Konzertwerke“ Ödipus, Iphigenie in Tauris, Elektra, Polyxena, Egill), August Reißmann (Wittekind) und vielen anderen. Im Streben nach „überzeitlicher Idealität“ wurde die Gattung mehr und mehr zur Domäne eines an den fortschreitenden Bestrebungen der Zeit vorbeimusizierenden reinen Musikertums.

Das Lied der Epoche rettete aus seiner großen romantischen Vergangenheit nicht nur Reste und Trümmer. Diese intime Gattung brachte das Kunststück einer Zweifrontenstellung zustande, in der es gesichert und unantastbar sich behauptete. Das gilt natürlich nicht für den in aber hundert Liedern verebbenden romantischen Aus- und Abklang, gilt nicht für den unübersehbaren Eklektizismus, wie auch nicht für den kalten, das Lied umschnürenden Historizismus, sondern einzig für das Spezialistentum der drei großen Lyriker Robert Franz (1815—1892), Adolf Jensen (1837—1879) und Peter Cornelius. Alle drei stehen aufs engste zusammen als Naturen, die aus dem weichesten Holze berufenen deutschen Lyrikertums herausgeschnitzt sind. Es steckt etwas von dem Standesbewußtsein des geborenen Lyrikers in diesen drei Männern, von denen noch das Bekenntnis des modernsten, des Cornelius, seltsam vom Aktivismus der Neudeutschen sich abhebt: „Ich kann mir Dichtung nur in dem Augenblicke denken, wo längst die Träne wirklichen Schmerzes getrocknet ist, wo Erinnerung sie wohl wieder fließen macht, aber nur in Wehmut wie über ein fremdes Schicksal.“ Dennoch ist die Gegenwartsflucht der drei Liedmeister sehr verschieden. Für Ad. Jensen und P. Cornelius bedeutet sie in der Hauptsache Reaktion gegen die Geschäftigkeit der Neudeutschen, Flucht

dorthin, wohin die Erdrückung Wagners ihnen weder folgen wollte noch konnte (die Klagen Cornelius' über Wagners Nichtmögen seiner Lyrik sind in Wirklichkeit doch nur befreite Jubelrufe). Robert Franz aber entspringt „zwischen zwei große Strömungen gedrängt" seiner Zeit wirklich. Sein ewiger Verschmelzungsdrang ist neuromantisch nur im Äußerlichen. Denn wo dieser der Zukunft zugewandt ist, hält der Franzsche Rückschau, sucht der Komponist „die sehr verwandten Elemente" Bachs, Händels, Schuberts, Schumanns, ebenso die volksliedartigen und choralmäßigen Momente des romantischen Liedes miteinander „fundamental" zu verbinden[11]). Dabei steht er dem romantischen Liede Schuberts und Schumanns, als dessen Ausgestalter er sich fühlt[12]), selbst recht kritisch gegenüber, und er will ebensowohl den Schubertschen dramatischen Zug, seine melodische Überfülle, wie Schumanns ihm zu stark ausgeprägtes deklamatorisches Moment vermeiden. Sein eifriges Suchen nach den wahren Grenzen des Liedes war erfolgreich: In der Intimisierung des Liedes, einer letztlich stets rein lyrischen Konzentration, hat er nicht seinesgleichen. Seine zweite Naivität — nach Liszts geistreichem Wort — ist in Wirklichkeit eine sich immer wieder ins Schöpferische verlierende Reflektion, die auch altes und übernommenes Gut noch mit dem warmen Schimmer des Durchlebten übergießt. (Vgl. das in phrygischer Tonart stehende Lied „Rote Äugelein", Beisp. 248.) Weder

Beispiel 248



in der Form noch in motivischer Arbeit hat Franz neue Wege gefunden. Sein Originellstes hat er in dem technischen Mittel gegeben, das er selbst „das Zurückbiegen der Pointe" genannt hat. An dem Schluß aus op. 5 Nr. 5, dem Heineschen „Mädchen mit dem roten Mündchen", möge diese Franzsche Spezialität kurz erläutert werden. Auf die Pointe des Liedes zielt das knappe von der Quint zur Terz abfallende Motiv as ges f hin, das im Verlaufe des Liedes an Bedeutung gewinnt, am Schlusse, von Molto più lento an, durch die Mollverdunklung zunächst in die Ferne gerückt wird, bis es in den beiden Schlußtakten im warmen Dur in der Tat „pointenartig" zusammengefaßt in der Grundtonart wieder aufleuchtet (Beisp. 249).

In Adolf Jensen füllt spätromantische, chromatische Weichheit, der aber in dem oft zum Vergleiche herangeholten Schumannschen Liede doch immer noch ein Gegengewicht entgegenstand, den Bezirk eines schnell manieriert werdenden Persönlichkeitsstils. Ursprünglich wurzelt Jensen, ähnlich wie Franz, in volksliedhaft schlichter Melodik, die er aber schon früh in ein harmonisch reiches Gewand kleidete, das ihre Art mehr verdecken sollte, als verhüllt. (Vgl. das Beisp. 250 aus op. 23.) Während Franz aber sein Lied bewußt im Diatonischen verhaftet bleiben ließ, verstrickt Jensen seine von Hause aus einfache Erfindung in die Fallstricke einer überspitzten und zur Einseitigkeit führenden Vorhaltstechnik. Wo es angebracht ist, wie in seinen Liebesliedern op. 13 (Beisp. 251), bedeutet wohl Jensens Entfesselung des Gefühls eine

Beispiel 249

R. Franz, Mädchen mit dem roten Mündchen

Molto più lento

und mit Trä - nen sie be - net - zen dei - ne klei - ne wei - ße Hand.

mf ben legato ed expressivo *rit.* *p*

Ped. * Ped. *

Beispiel 250

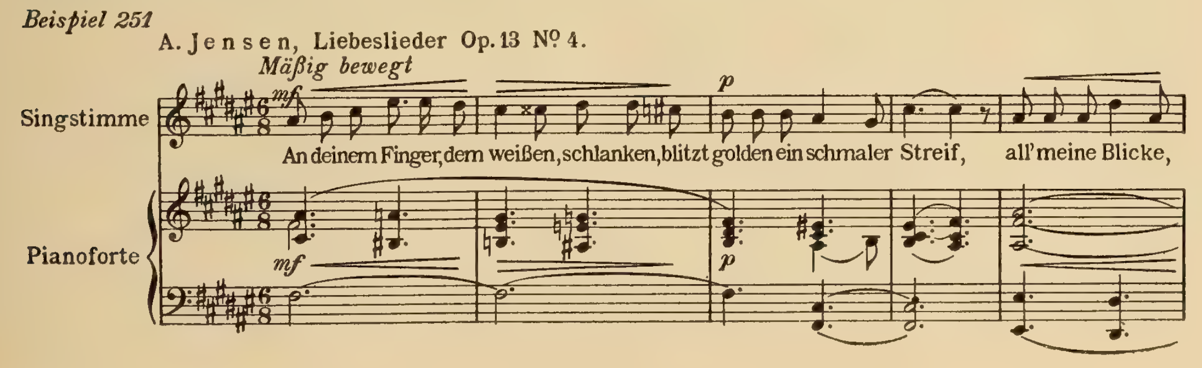
A. Jensen, Op. 23. „Mich treibt's hinaus"
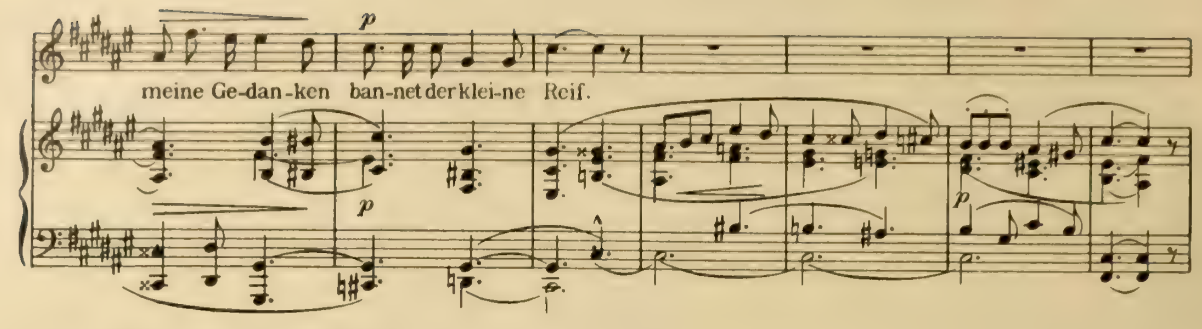
Allegretto gracioso

un - ter Lau - bes - hal - - - len, zwi - schen Nach - ti - - gal - - - len und den an - dern klei - nen Vö - geln al - - - len

ihren Bezirk konkurrenzlos ausfüllende Liedspezialität. Hier liegt aber schon die Grenze der Jensenschen Originalität. Der Versuch, weiter vorzustoßen, ja „die Wagnerschen Ideen von Schönheit und Wahrheit auch auf die kleinen Formen zu übertragen" (Brief vom 11. Januar

Beispiel 251





No. 1. Lehn' deine Wang' an meine Wang'. Meine holde [illegible] ist es, die ich hier besungen habe, es ist so componirt, wie Du es geschrieben findest, weil ich für meine Stimme schreiben wollte und ich habe denselben Umfang wie Du. Es ist einfach, aber leidenschaftlich. Ich componirte es, als ich spät Abends mit ihr nach Hause fuhr, ihr vis à vis, Knie gegen Knie. Bei der Stelle:

und wenn in die große Flamme fließt der Strom von unsern Thränen, und wenn mein Arm dich gewaltig um-

habe ich mir sehr viel gedacht. Ich wollte die Noten etc. punktiren, etwa:
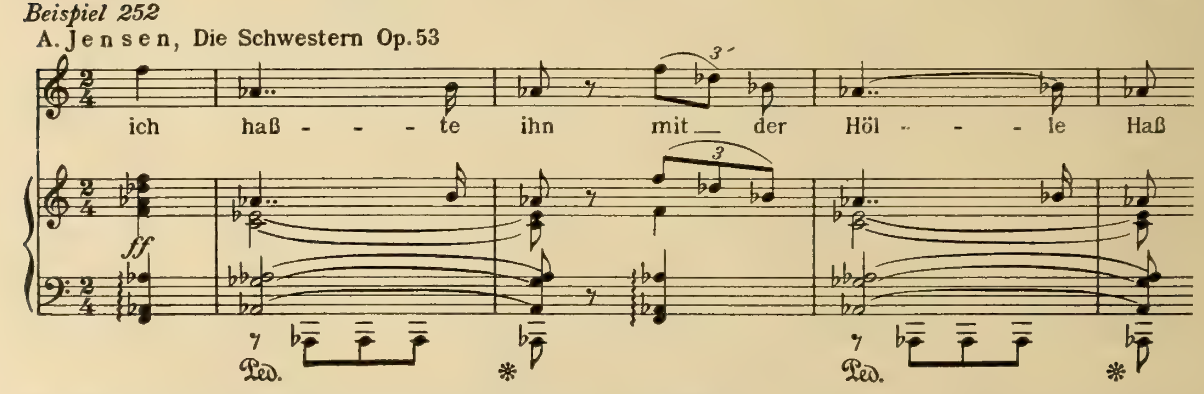
und wenn in die große Flamme fließt der Strom von unsern Thränen

Das erschien mir aber höchst zweckwidrig, denn diese Stellen müssen breit und groß vorgetragen werden.

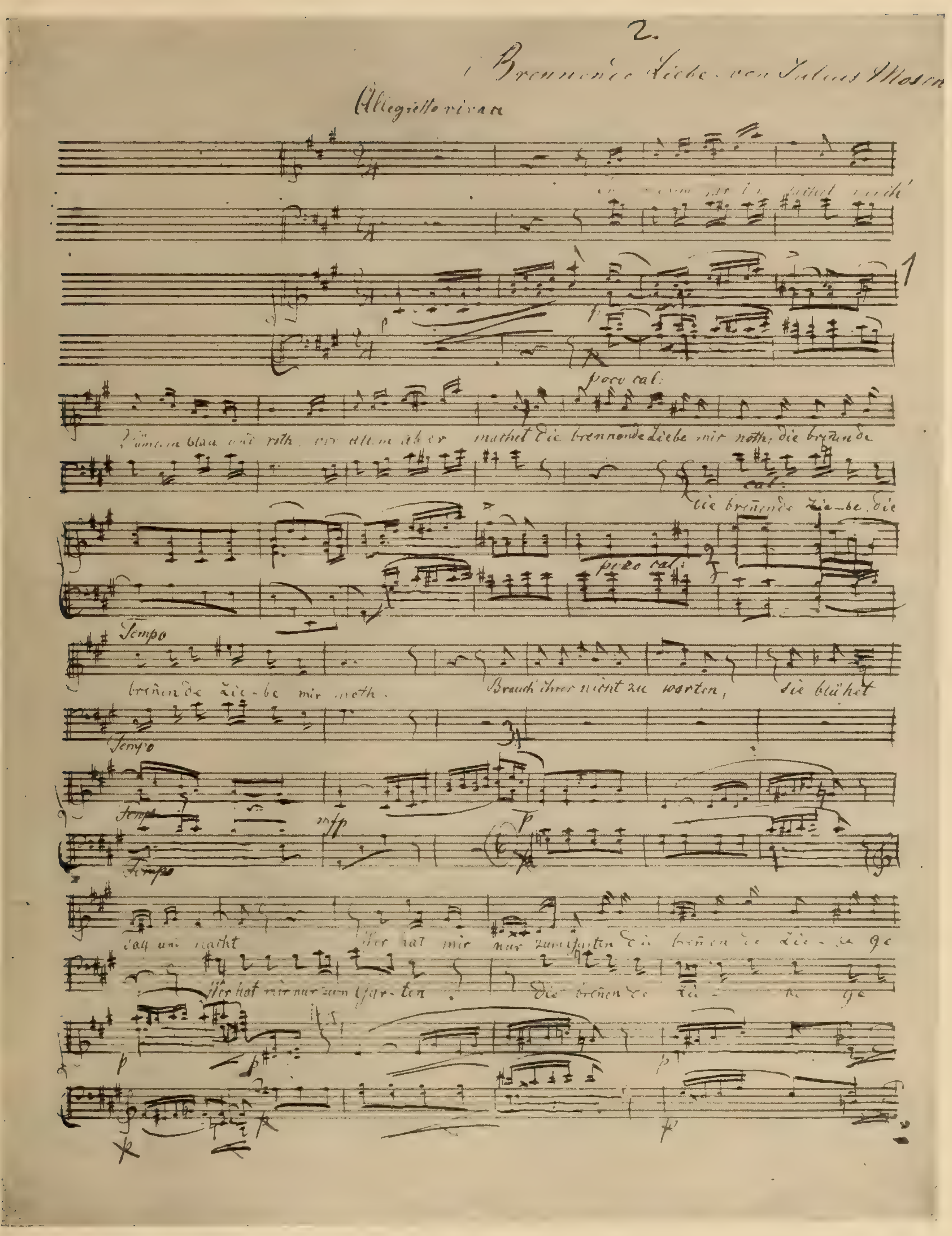
152. Aus einem Briefe Jensens an Kammersänger Fritz Weiß.
(Original: Bibl. des Verfassers.)

1871), aber stieß ins Leere. Eine Stelle aus den Tennyson-Gesängen aus op. 53 möge in ihrem grotesken Mißverhältnis zwischen Wort- und Tonausdruck hier Vertreter gerade des Fehlenden sein, das Jensen zu einer wirklichen Liedweitung über den Bereich des Zarten und Weichlichen hinaus nicht erreichbar war (Beisp. 252).

Den Liedanfängen von Peter Cornelius drohte, wie insbesondere die nachgelasse-

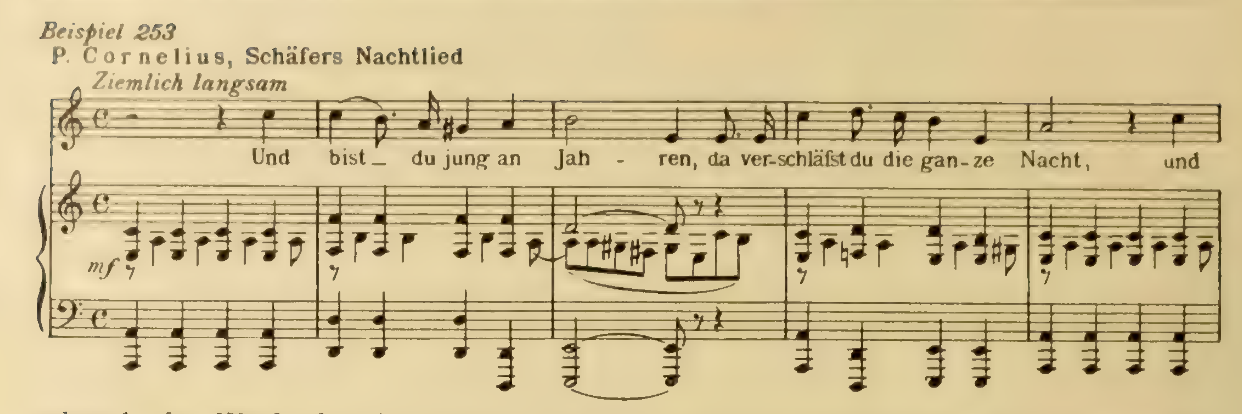


nen Heyselieder von 1848 und andere Gesänge der Berliner Zeit eindeutig beweisen, die Gefahr des Eklektizismus und der Formkunst. Ein sensitiver Klassizist wirft hier mit Mendelssohnscher Leichtigkeit eingängliche und nicht tiefgehende Lieder aufs Papier (Beisp. 253), wie er in Versen wie diesen: „Aber erst mit deinen Locken binde mir die Augen zu" zu spielen versteht. Drohend
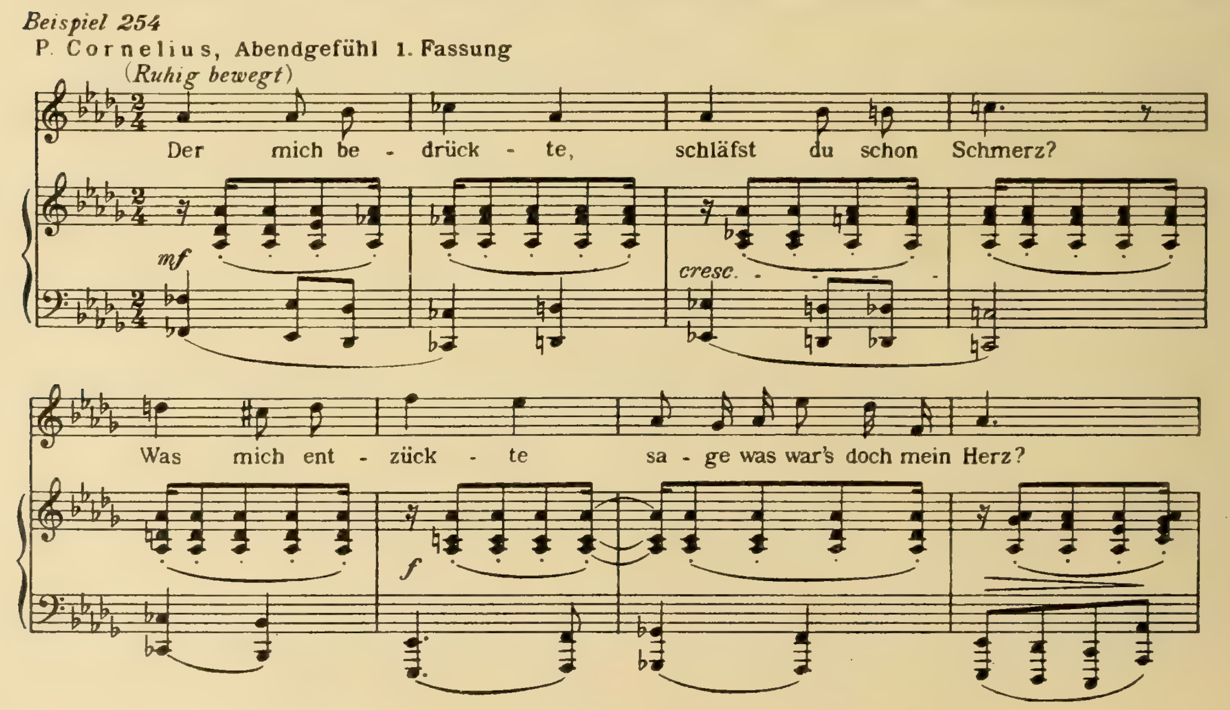


153. Peter Cornelius: Komposition zu Mosens „Brennende Liebe". Eigenhändige Niederschrift des Komponisten. Berlin, Staatsbibliothek.

Beispiel 253

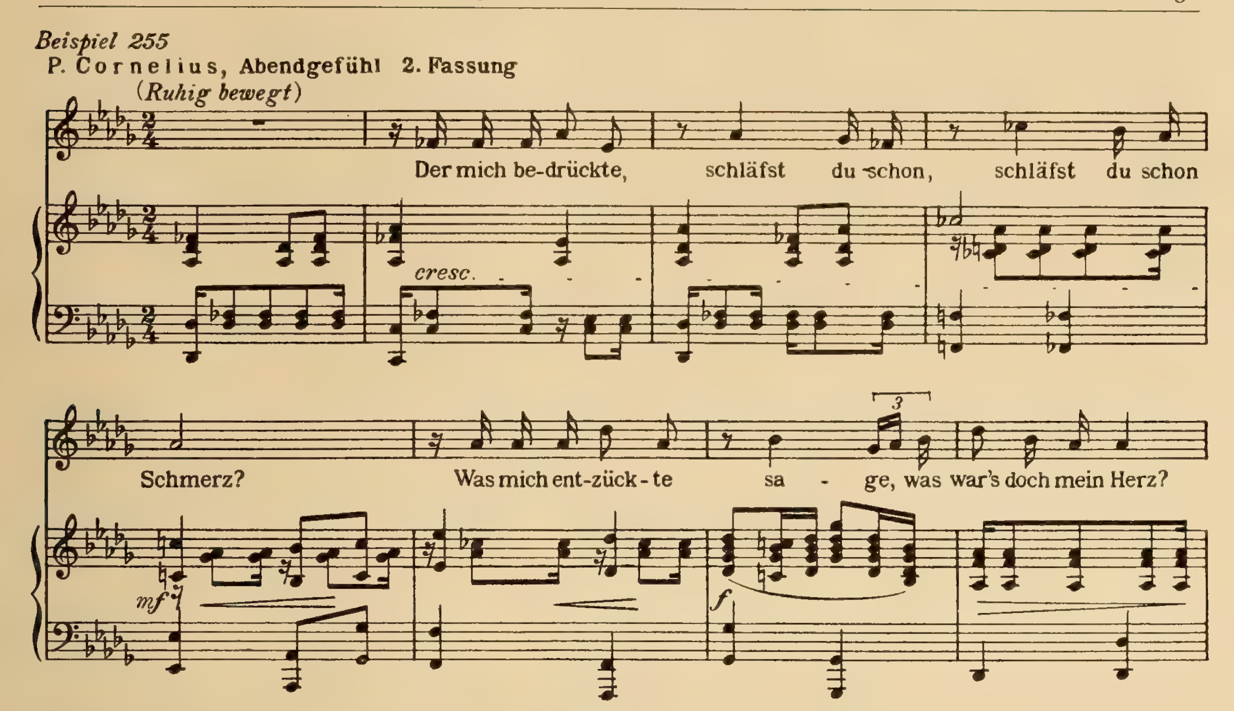


nah steht dem Werdenden eine Gefahr, der er sich mit dem 1853 geschriebenen op. 1 entwindet, dessen allbekanntes „Untreu" (Mein Lied ist klein) zu erweisen fähig ist, daß ihn zu den Pforten dieser ihm schon eigenen Liedkunst wahre Hüter des deutschen Liedes geleitet haben. Ein nicht Zünftiger, als der er sich als Dichter oft bezeichnet hat, bewahrt jetzt durch die Echtheit und Erlebniswahrheit seiner Dichtung das Lied vor dem Hineingleiten in eine Situation, die hier etwa der des Münchener Dichter-Kreises entsprochen haben würde. Stellen die bekannten „Brautlieder" den Normaltypus der Liedlyrik des Cornelius in reinster Form dar, so stehen diesen als höchste Aufgipfelung die Hebbellieder der 60er Jahre gegenüber. Hebbels Dämonie reizt ihn, zwingt ihn, seine klar erkannten Worttonkreise zu weiten: Die zweite Fassung des Liedes „Abendgefühl" zeigt deutlich, bis wohin. Bis zu dem Bezirke des auch noch vom Liede aus erschauten und ewig bewunderten Wagner. Die hier nebeneinander gehaltenen entsprechenden Stellen der Fassungen des Liedes von 1862 und 1863 wollen das erweisen. In der ersten Fassung (Beisp. 254) ergießt der Komponist noch einen romantisch schwelgerischen Tonstrom über die Verse Hebbels. Im zweiten Liede aber ist jeder Nerv dieses Tonorganismus zum Höchsten

Beispiel 254



Beispiel 255
P. Cornelius, Abendgefühl 2. Fassung



gespannt (Beisp. 255). Vorab im instrumentalen Teil, dessen Energien sich zum Höhepunkt auf dem Tristanakkord f es ces as zu den beziehungsvollen Worten: „Was mich entzückte“ zusammenballen. Aber welch tiefer, innerer Unterschied besteht hier zum Wagnerschen Formgesetz. Cornelius nützt die Kräfte dieser gewaltig gestauten harmonischen Spannung nicht aus. Er läßt sie geradezu vorschnell in dem Quintsextakkord wieder „zerstieben“. Letztlich verliert selbst hier, bei diesem tiefen Vorstoß in Wagnersches Gebiet Cornelius die Grenzen nicht aus den Augen, die dem Schaffen des Lyrikers gesetzt sind.

BRAHMS UND BRUCKNER.
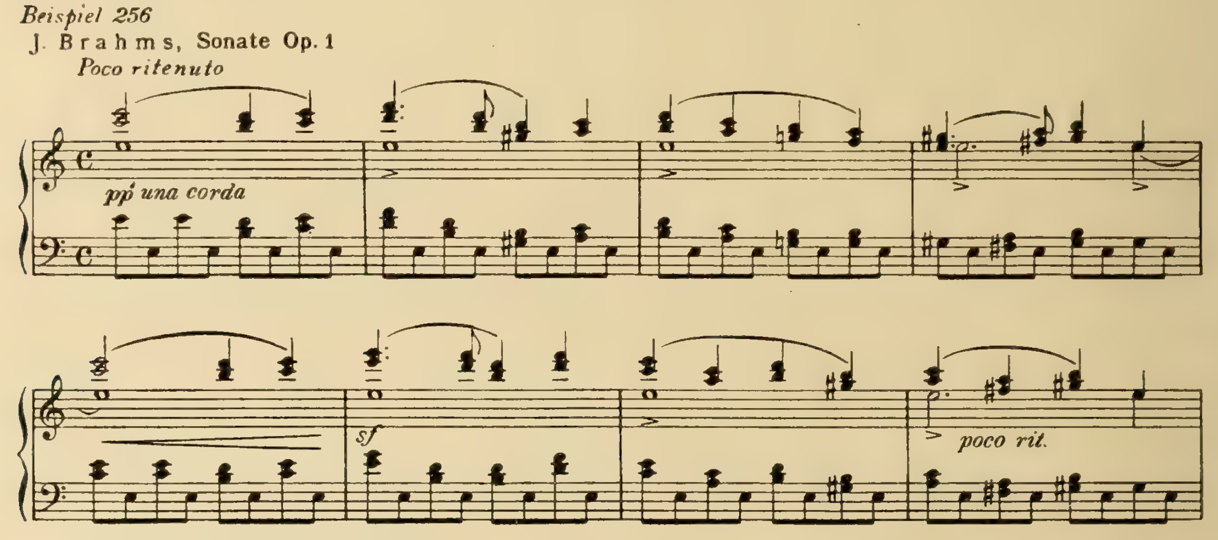
JOHANNES BRAHMS.

Der letzte Ring um die Musik des Jahrhunderts wird von den äußersten Gegenpolen aus geschmiedet, von dem Antipodentum der beiden Meister Johannes Brahms und Anton Bruckner aus, die — gegensätzlich schon in ihrer stammesartigen Herkunft aus deutschem Nord und Süd — Kontraste bleiben bis in die für die Musiker der Zeit brennendste Stellungnahme zu den großen Orientierungsfragen ihrer Kunst hinein. Brahms als Schaffender dem reflexiven Typus angenähert, plastische Natur — Bruckner, scheinbar ungeformt, bestimmt ein Grenzenloser seiner Anlage nach, aber naturgeführt und instinktsicher — man glaubt ein Schema gegenüberzustellen und fährt doch nur den geheimen Linien beglückend groß und weit angelegter deutscher Kunstbezirke nach. Kontrast ist auch in dem, was — wie so oft — auch hier den Weg des deutschen Musikers wieder weitgehend bestimmte, in der Wechselwirkung von Schaffendem und Umwelt. Bruckner hat sie in dem Maße erst am Ende seines Lebens erfahren, wie sie Brahms schon im Jünglingsalter erlebte durch die Ruhmesfanfaren Robert Schumanns in dem bekannten Aufsatz „Neue Bahnen“ der Neuen Zeitschrift für Musik vom Okt. 1853.

In den ersten Veröffentlichungen des jungen Brahms nehmen sechs Klavierkompositionen die erste Stelle ein, wird aller Nachdruck auf das Klavieristische und insbesondere auf die

Form der Sonate gelegt. In der breiten Front dreier Werke (op. 1, 2, 5) überrennt die Sonate die in der Spätromantik fast alleinherrschenden klavieristischen Kleinformen und setzt sich mit scharf hervorgekehrter großformaler Spitze an den Anfang des Brahmsschen Schaffens. Die Eigenart des Komponisten tritt schon so scharf gefurcht hervor, daß die bestehenden romantischen Züge und Beziehungen durch sie in den Hintergrund gedrängt werden. So wird wichtiger als diese natürlichen gehaltlichen Berührungspunkte und Flächen die spezifisch-klavieristische Schreibart, die sowohl das Virtuosentum, wie die sprechende und malerische zeitgenössische Klaviermusik umgeht, und die sich den Klaviersatz des späten Beethoven zu sehr selbständig ausgeführtem Muster nimmt. Es liegt in der Natur der überquellenden Jugendwerke, daß in ihnen die stilistischen Entwicklungslinien nicht auf einen Mittelpunkt hinlaufen, sondern sich ständig überschneiden. So stehen beispielsweise erstes und zweites Thema im Allegro von op. 1 in einem fast rational geschärften klassischen Kontrast, was aber den Komponisten nicht hindert, das zweite Thema selbst mit allen Zeichen romantischer Erfindung auszustatten, aus denen man mit Schumanns Ohren („verschleierte Symphonien") orchestrales Holzbläserkolorit heraushören wird (Beisp. 256).
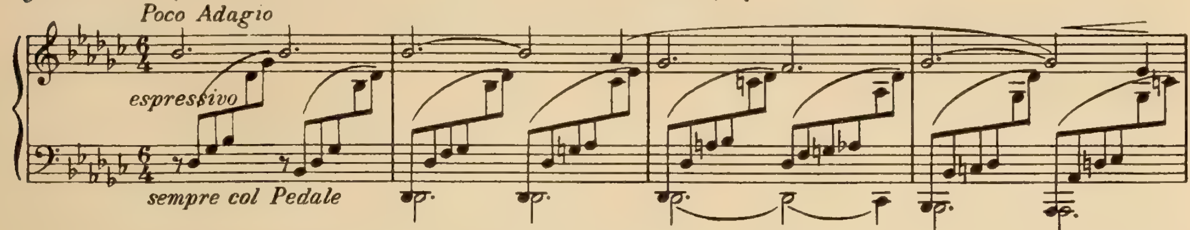
Beispiel 256



Die handgreifliche thematische Einheitsbeziehung in den Ecksätzen von op. 1, die Brahms aber hier ganz aus Eigenen herstellt, wandelt sich in der fis-Moll-Sonate zu Bindungen und Beziehungen, die Brahms nicht — wie Walter Niemann annimmt[13]) — von Liszt übernahm, die vielmehr in dem Ideenkreise von Schumanns „poetischer Ganzheit" wurzeln, und die damit eine der nicht sehr zahlreichen wirklichen Verbindungsglieder zu Schumann darstellen. Gerade in den auf ein Schumannsches Thema geschriebenen 16 Variationen op. 9 tritt die innere Freiheit des Schöpferischen dem großen Romantiker gegenüber mit erhellender Deutlichkeit zutage. Die wenigen wirklichen Schumann-Anklänge — so die Nachahmung eines Figurationstypus des Meisters in der 15. Variation (Beisp. 257) wirken wie sich vom eigenen Ganzen scharf abhebende Zitate. Aber erst in den „25 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel" op. 24 hat der Komponist das, was ihm nach seiner eigenen Ansicht damals noch an Freiheit der melodischen, rhythmischen und harmonischen Variierung fehlte, vollständig erreicht. Der Weg zu der im letzten Drittel der Händelvariationen erreichten, fast improvisatorischen Freiheit führte auch hier wieder über Beethoven.

Beispiel 257
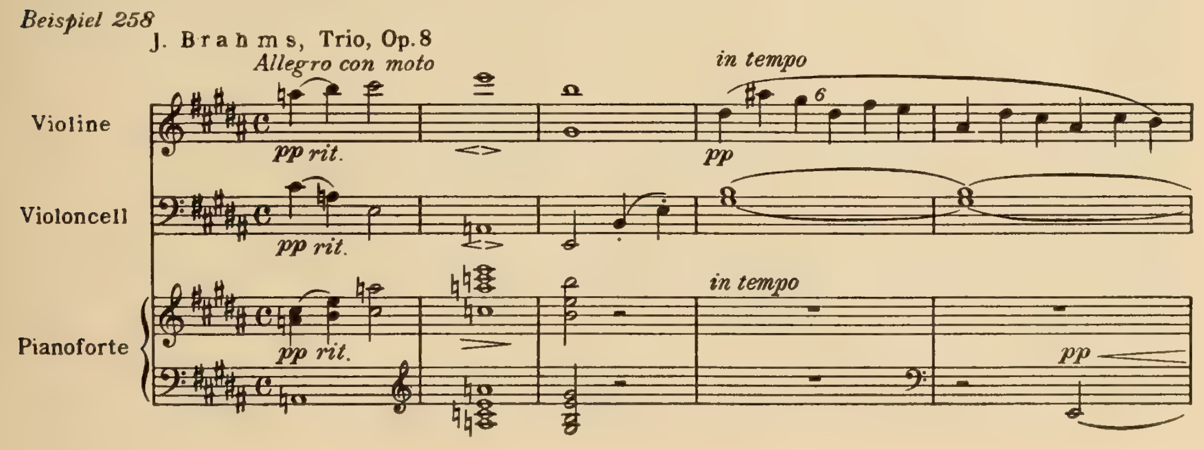
J. Brahms, Variationen über ein Thema von R. Schumann, Op. 9. Var. 15

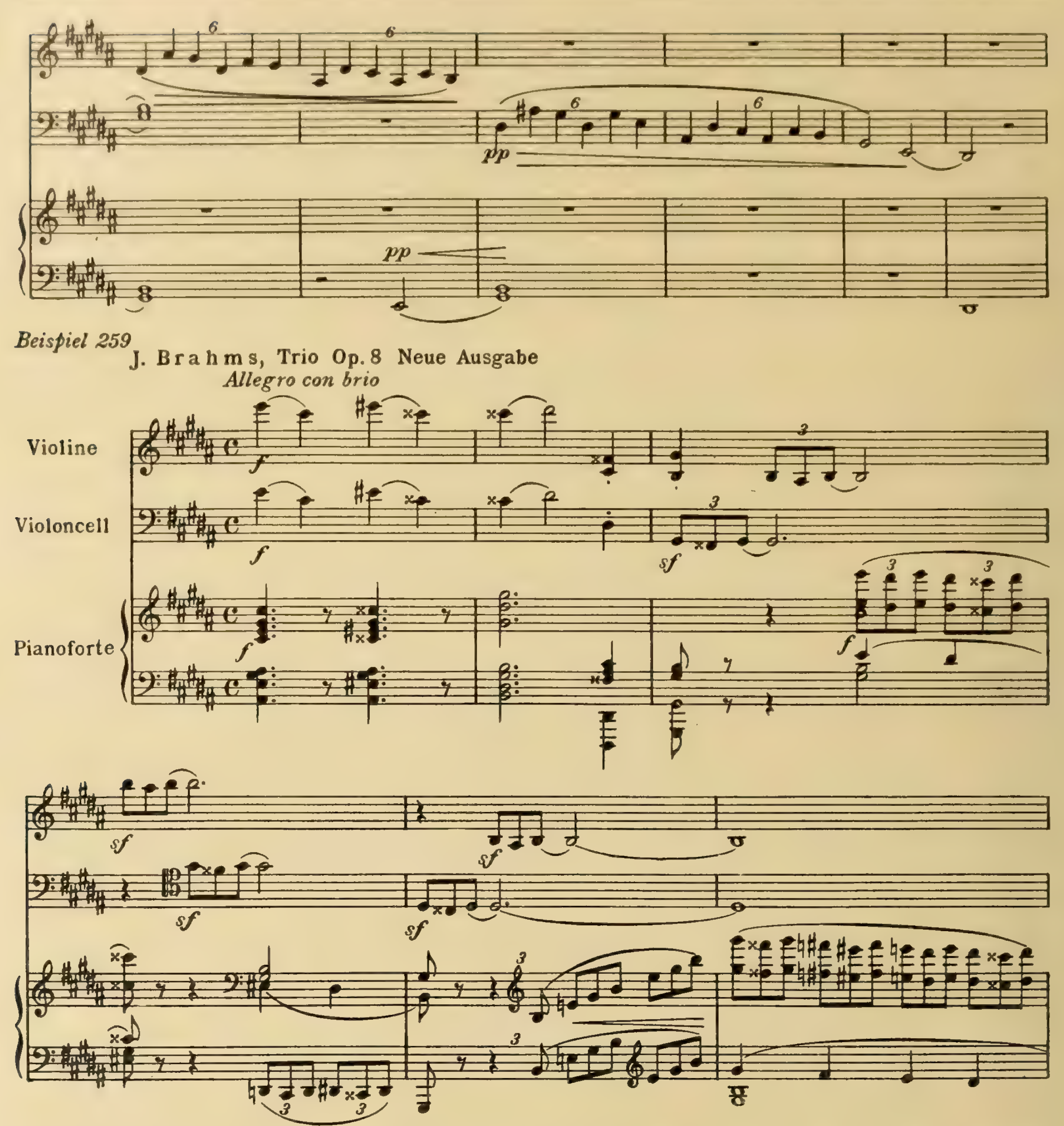


Von der spätern Bearbeitung des einen Eckpfeiler der Kammermusik bildenden H-Dur-Trios op. 8 aus soll noch einmal ein Rückblick auf des Künstlers Frühschaffen geworfen werden, dem aber zu einem typischen „Frühstil", wie Schumann richtig erkannte, das Moment der stufenweisen Entfaltung fehlt, in die, als eine vor op. 1 liegende Entwicklung der Künstler durch die Vernichtung seiner Jugendwerke der Nachwelt den Einblick verwehrt hat. Mit der ihm eigenen Strenge gegen sich selbst forderte der Meister von der Umarbeitung des Jugendwerkes von sich einen künstlerischen Rechenschaftsbericht höchster Art. Soll und Haben dieser eigenartigen Bilanz überleuchten die Reifung des kammermusikalischen Schaffens bis in die letzten Winkel. Auf der Habenseite steht in der ersten Fassung nur ein Satz: das Scherzo. Dieser Bau, zusammengehämmert aus logischer Motivarbeit, geschichtet in unverbogener Kontrastierung, entzog sich als Meisterstück der eingreifenden Umgestaltung. Diese selbst aber vollzieht sich wirklich mit scharfem Eingriff zu Beginn des ersten Satzes. Der Meister beschneidet hier unerbittlich das klangliche Hineinspielen der Violine. Jedes Instrument beteiligt sich sogleich mit dem vollen Einsatz seiner Individualität an dem thematischen Aufbau. Lehrreich und typisch für Brahmssche Arbeitsweise ist die hier durch Gegenüberstellung entsprechender Stellen belegte Änderung des Übergangs zur Durchführung im ersten Satz (Beisp. 258 und Beisp. 259). Der junge Komponist springt hier noch plötzlich in eine Sextolen-Bewegung von einer rein überleitenden Art hinein, mit der er in der Durchführung nichts anzufangen weiß, indes der Meister an dieser Stelle schon durch sein Triolenmotiv die Durchführungsarbeit wirklich vorbereitet. Das Schweifende und Abschweifende dieser Jugendarbeit wird in der neuen Fassung beseitigt, deren Endziel höchste Konzentration unter Wegfall alles nicht mit dem Hauptgedanken verbundenen Nebensächlichen bedeutet. Brahms' kammermusikalisches Schaffen verdichtet sich in den drei letzten Schaffensjahrzehnten. Den Kammermusikwerken mit Klavier: Drei Violinsonaten: op. 78, op. 100, op. 108, zwei Cellosonaten:

Beispiel 258

J. Brahms, Trio, Op. 8
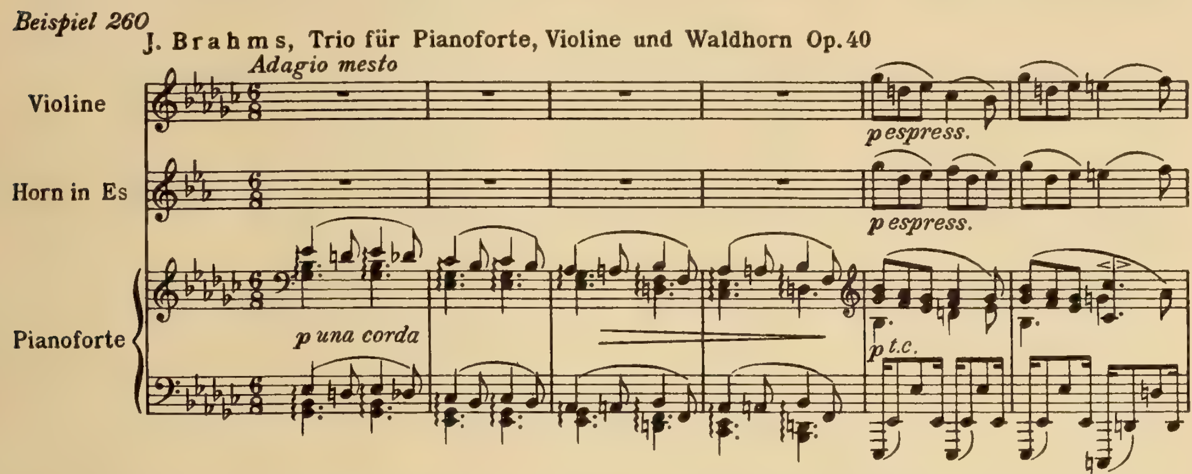




op. 38, op. 99, zwei Klarinettensonaten: op. 120, den Trios op. 8, op. 87, op. 101, Trio für Klavier, Horn, Cello: op. 40, Trio für Klavier, Klarinette und Cello: op. 114, drei Quartetten: op. 25, 26, op. 60, dem Klavierquintett op. 34 steht nur die Hälfte an Kammermusikwerken ohne Klavier gegenüber: Drei Streichquartette: op. 51 und op. 67, zwei Streichquintette: op. 88 und 111, ein Quintett für Streichinstrumente und Klarinette op. 115 und zwei Streichsextette op. 18 und 36.

Brahms' Schaffensmaxime: Sich stets über alles klar zu sein, drückt den verschiedenen kammermusikalischen Gruppen ein überall sichtbares Zeichen auf. Zu seinen drei Streich-

quartetten erarbeitet er sich den Zugang mit nicht weniger als 20 Probewerken. Die zunächst nicht minder schwer und fast zaghaft begonnenen herrlichen Klarinettenkompositionen sind aus dem Innersten und Tiefsten der instrumentalen Klangwelt herausgestaltet. (Vgl. den der Klangwelt des Hornes angepaßten Klavierpart zu Beginn des „Adagio mesto" des Trios op. 40 (Beisp. 260).

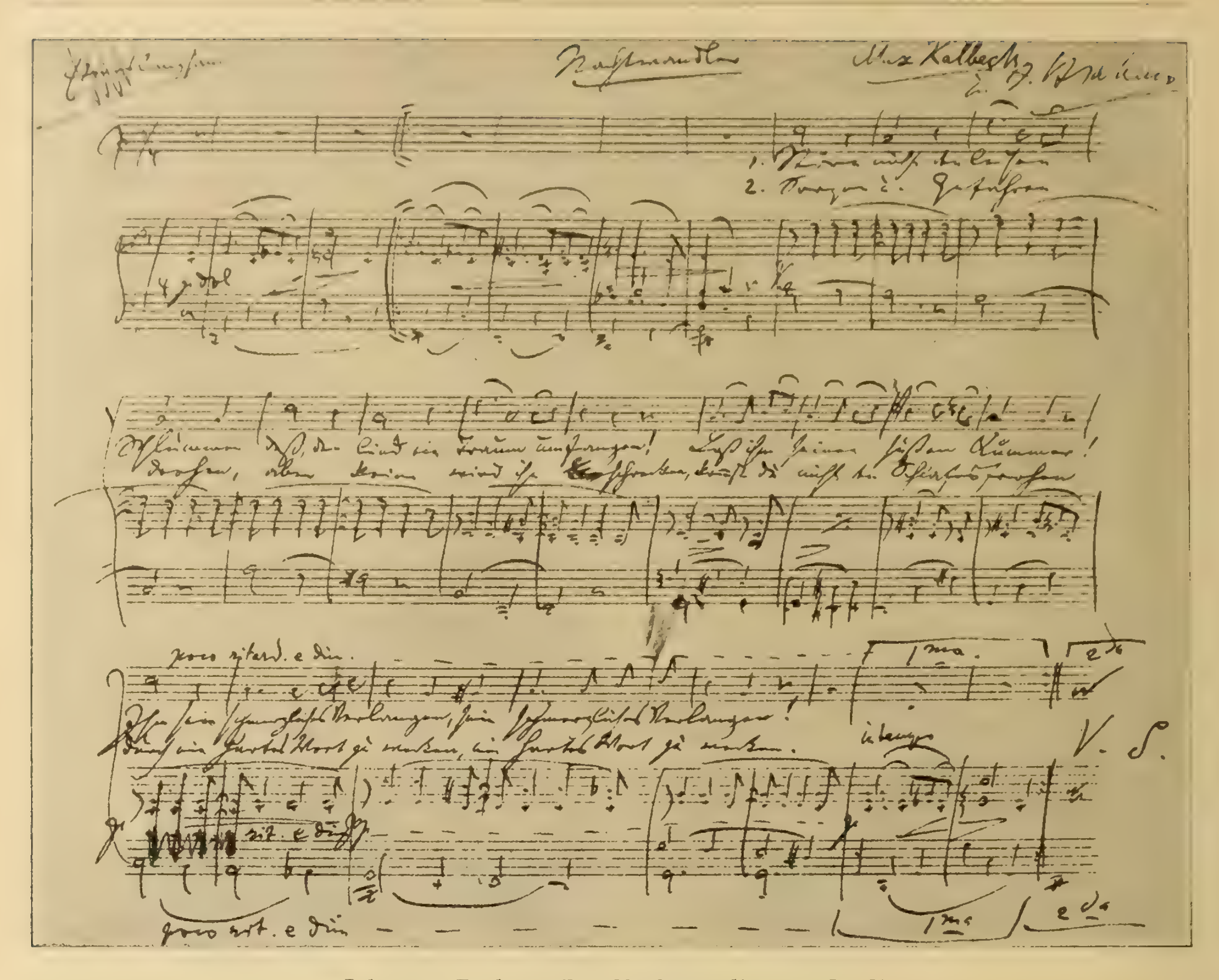


An das Lied, das für sein ganzes Schaffen zentral gelagert ist, so daß seine Wirkungen nach allen Richtungen hin ausstrahlen, trat Brahms — überschauen wir hier zunächst nur die Situation von der textlichen Seite — als Eklektiker heran. Seine Kreise zieht er weit, vom Volkslied bis zur nachromantischen Reflexionslyrik, in der er selbst noch Formspielereien von der Art des Platenschen „Du sprichst, daß ich mich täuschte" Leben abzugewinnen wußte. Merkwürdiger- und schwerbegreiflicherweise aber ist er Problemen, wie er sie in der Chorlyrik auf Goethesche Texte (Rhapsodie op. 53, Gesang der Parzen op. 89) bezwang, im einstimmigen Lied durchweg aus dem Wege gegangen.



154. Der befreite Prometheus. 41. Blatt der Folge Brahmsphantasie von Max Klinger, op. XII. (Nach Singer, Max Klinger.)

Das Rückgrat der Brahmsschen Lyrik ist das Prinzip einer die Tonlinie tragenden idealen Wortdeklamation, für die Brahms selbst auf das Vorbild der deklamatorischen Rhetorik Josef Lewinskys hingewiesen hat. Das von Brahms beliebte — von seinem Schüler



155. Johannes Brahms: Der Nachtwandler, op. 86. Nr. 3.
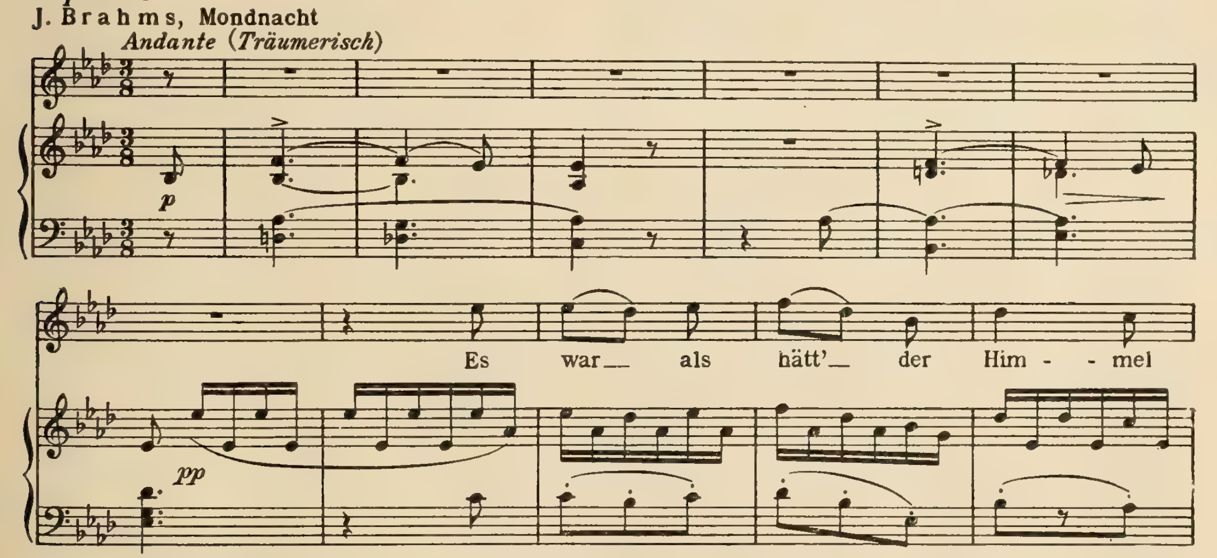
Jenner bezeugte — Zudecken der Mittelstimmen bei ihm zur Kritik vorgelegten Liedern wirft ein scharfes Schlaglicht auf die formale Grundlage seines eigenen Liedschaffens, in dem er scharf vom romantischen Stimmungsliede abrückt. Immer wird das, was im Liede auszudrücken ist, in der klassischen Art der direkten Rede gesagt, an der sich auch natürlich das Instrument beteiligt. Aber höchstens in Realkonkurrenz mit der Gesangstimme, in einem gegenseitigen Durchdringen[14]), nicht in der Art des Schumannschen Instrumentalliedes. Über die Stellung des Brahmsschen Liedes zum hochromantischen Schumanns gibt Brahms selbst beste Auskunft da, wo er — wie in der Mondnacht — zum Vergleich mit seinem romantischen Vorbild herausfordert. Mit Schumanns Absicht trifft wohl im allgemeinen auch Brahms' Kunstwollen überein, dem Eichendorffschen Texte die zarteste, duftigste instrumentale Gewandung zu geben. In der Ausführung aber trennen sich ihre Wege. Brahms, der in der Einleitung schon die Grenze einer für ihn überhaupt möglichen, rein harmonischen Stimmungswirkung erreicht hat, wandelt Schumanns impressiven Pointilismus in handfeste akkordbrechende Begleitung um (Beisp. 261). Dieser Einzelfall hat typische Bedeutung: Das, was Schumann als Manier des Liedes getadelt hatte, das Festhalten eines Grundmotivs, einer Begleitfigur im nach-Schubertschen
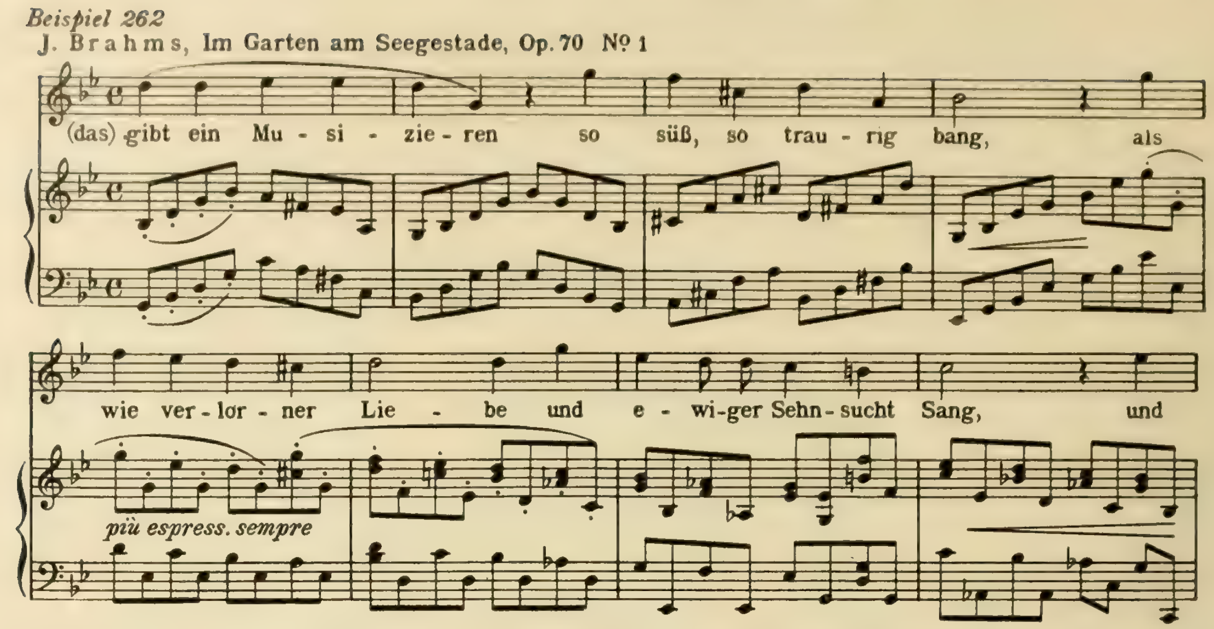


156. Der Reigen. Radierung von Max Klinger. Brahmsphantasie Opus XII. 41.
(Nach Singer, a. a. O.)

Liede wird von Brahms durch das Hineinleiten polyphoner Tendenzen in den instrumentalen Teil des Liedes auf geweiteter Grundlage zum Stilprinzip erhoben. Auch im Gehaltlichen treten die typischen Gegensätze zum romantischen Liede Schumanns in Erscheinung. Ein so urromantisches Stimmungsgemisch, wie es in der letzten Strophe des Liedes „Im Garten am Seegestade“ op. 70 Nr. 1 geboten wird (Beispiel 262) deutet Brahms

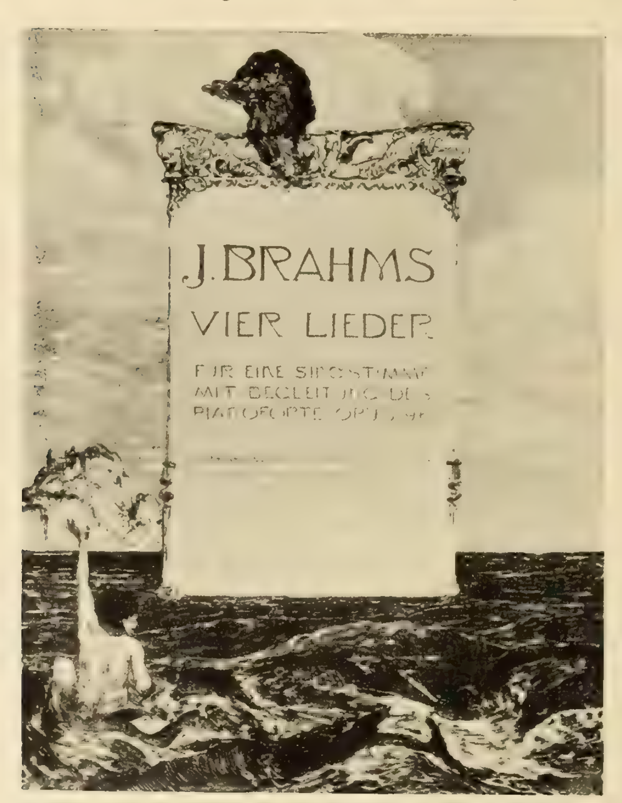
Beispiel 261



— harmonische Reizmittel im übermäßigen Dreiklang nur eben streifend — im wohligen Untertauchen in „seine“ dunkle Unterdominantregion der Parallele („ewiger Sehnsucht“) aus. Dort aber, wo sich Brahms den Nachtseiten der Romantik, etwa echter Spukromantik, im Liede nähert, wie in dem ursprünglich von Rückert unter dem Titel „Spuk“ veröffentlichten Hebbelschen Gedichte „In der Gasse“ (op. 58 Nr. 6), tritt sein innerer Gegensatz zum lyrischen Erlebnis des Romantikers scharf in die Erscheinung. Das qualvolle sich-Einbohren des Vorbildes — des Heine-Schubertschen Doppelgängers — kennt weder der Dichter des Liedes noch der Komponist. In dieser glänzenden Kopie eines romantischen Meisterwerkes werden zwei so verschiedene Künstler wie Hebbel und Brahms Bundesgenossen, die sich auf



dem Boden einer gegenüber der romantischen Traumwelt Heine-Schuberts durchaus realistischen Gestaltung verbünden. Der Träger dieses Realismus ist hier durchaus die Kraft eines sich stets real durchsetzenden rhythmischen Impulses, der bei Heine-Schubert eine durch impressive Pausen gebrochene Linie gegenübersteht.



157. Titelblatt zu Brahms Opus 96 von Max Klinger.
(Singer, a. a. O.)

Sammel- und Mittelpunkt der Brahmsschen Lyrik ist — wie bei Schubert — das Naturlied. Der im Auffassen, Erleben und Erschauen der Natur nicht am Einzeleindruck haftende Brahms „malt“ niemals, er ist kein sich ins Einzelne verlierender Stimmungslyriker. Durch die Requisiten des Naturbildes, die dem wirklichen Romantiker so viel bedeuten, schaut er mit dem Auge des Klassikers hindurch auf ein Letztes, Ruhendes und Haftendes, dessen klingendes Auffassen die Brahmssche Naturmotivik und Thematik bildet. Nochmals sei hier auf die Beziehung zu Schumann hingewiesen, dessen Naturmotiv (Einfall) jedesmal eine durch das Ich, im Ichlichen verwandelte Natur darstellt. Schumann verkündet stets das Recht schrankenlosester Besitzergreifung der Natur durch das Erlebnis des Romantikers. Jede Welle, jedes Blatt im Naturliede Schumanns zittert durch die Seele des sensitiven Musiker-

poeten. Gewißlich ist die Intensität der künstlerischen Besitzergreifung bei Brahms kaum geringer, aber sie gestaltet grundsätzlich anders. Die Naturmotive Brahmsens (Beisp. 263) sind wiederum Grundformeln klassischer Artung, bei denen sich der kleine Liedraum zum entichlichten Bilde der ganzen Natur weitet. Hier findet sich, was die Romantiker — vor sich selbst fliehend — gesucht hatten:
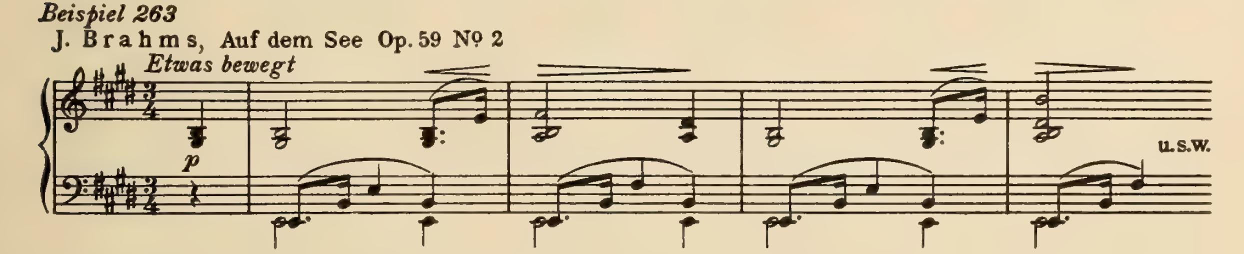
> Ein Blick, der hin und her nicht schweift,
> Und dies und das und nichts ergreift,
> Ein Geist, der sammelt und erbaut.

Es wurde die Aufgabe dieses Brahmsschen Geistes, dem Liede das Übermaß des Sensitiven wie des Subjektiven des romantischen Liedes zu entziehen. Das Lied wird durch ihn wiederum im klassischen Sinne: Das Schauen der ganzen Welt im kleinen Geistesraume des lyrischen Erlebnisses.



158. Titelblatt zu Brahms Opus 97 von Max Klinger.
(Singer, a. a. O.)

Dem wechselseitigen Geben und Nehmen im Bereiche des Volksliedes[15]), dem Brahms in ähnlicher Weise wie A. W. von Zuccalmaglio in der Stellung eines durch philologische Bedenken nicht beengten Künst-



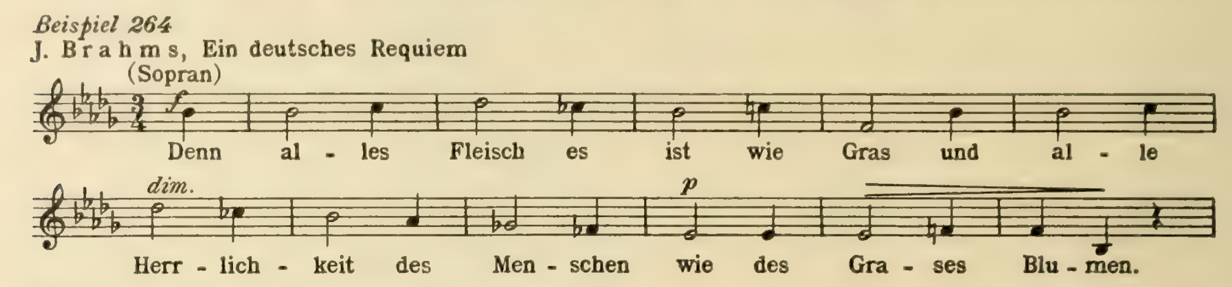
lers gegenüberstand, entstammen die Sammlungen der Volkskinderlieder (1858), der sieben Hefte deutscher Volkslieder (1864), der Volkslieder für gemischten Chor (1864). Zahlreiche Fäden laufen vom Volksliede auch zu den Duetten, wie zu den bekannten Sammlungen der Soloquartette (Liebeslieder-Walzer op. 52 und 65 und Zigeunerlieder op. 103).

Das bedeutendste Chorwerk „Das deutsche Requiem" op. 45 reifte nicht nur über die Gattungen der kleineren geistlichen Chorwerke heraus, sondern allgemein über den sich mehr vertiefenden elegischen und epischen Grundzug im Schaffen des Meisters. Selbst die Verbindung des ersten dreisätzigen Kantaten-Entwurfes zum Requiem mit den Magelonen-Romanzen op. 33 wird unter diesem Gesichtspunkt beziehungsvoll.

Brahms hatte sich nach seiner Art langsam und in der Stille zum bedeutendsten und artreinsten Epiker emporgearbeitet, als der er im Requiem erscheint, der — um ein Wort Karl

Spittelers auf ihn anzuwenden — die oberste epische Forderung erfüllt: Seelenzustände ohne Psychologik in Erscheinung umzusetzen. Es gibt keine Abstraktion von der größeren Erlebnisnähe des Lyrikers, sondern nur einen Wandel des Erlebnisses innerhalb der dunklen seelischen Räume des Textes. Den Absichten auf das Allgemeine, Schicksalhafte entsprechend wird die Gestaltung in allen technischen Einzelzügen breiter und flächenhafter. Das zeigt sich beispielsweise besonders deutlich in der sich oft gegen jede Forderung nach Charakteristik geradezu „modal" aufbauenden vokalen Melodik (Beisp. 264). Dem geistigen Kreise des Requiems
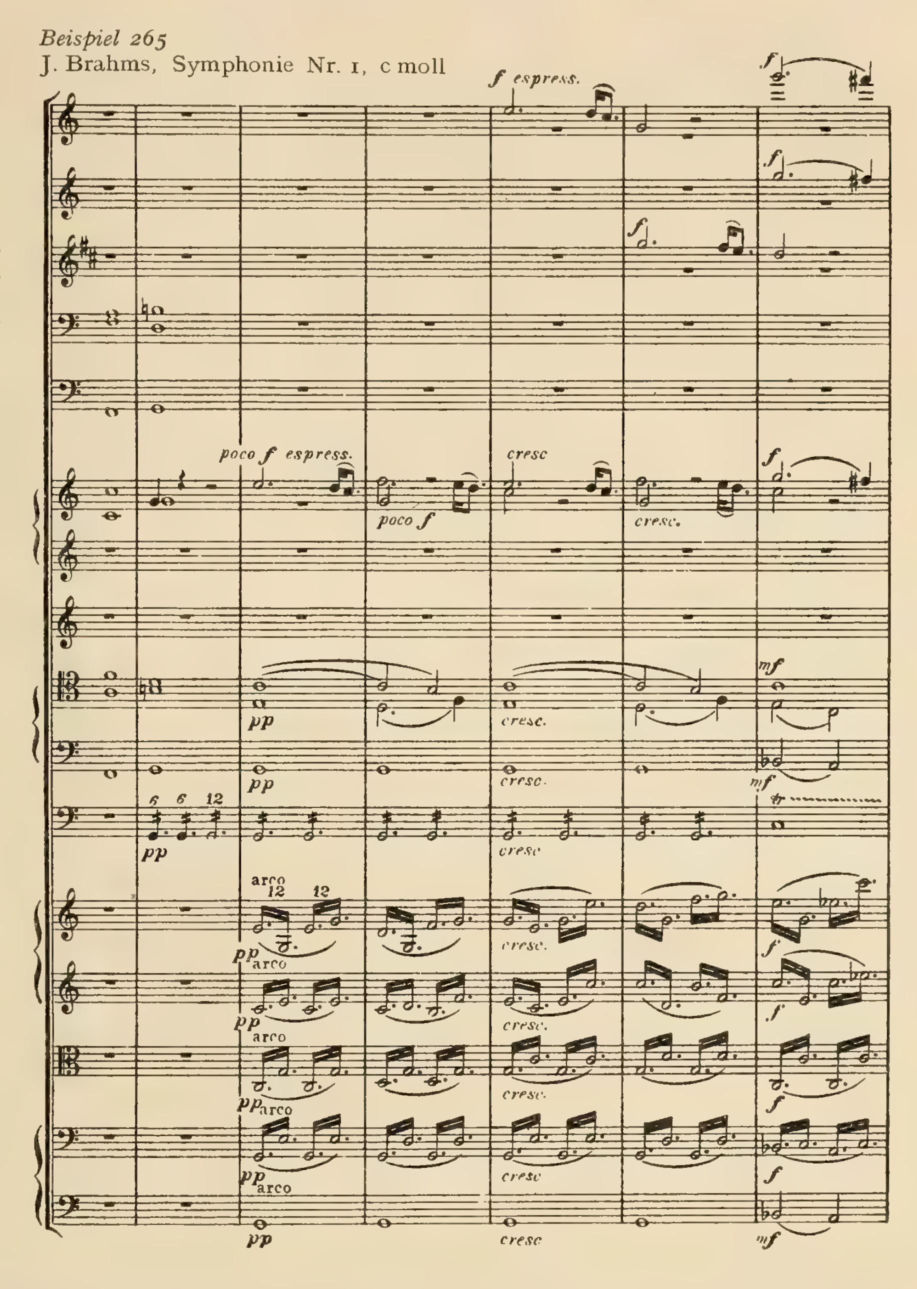
Beispiel 264
J. Brahms, Ein deutsches Requiem



stehen von den Chorwerken noch nahe: Das Schicksalslied op. 54, Gesang der Parzen op. 89, Nänie op. 82, während die Marienlieder op. 22, die Motettenwerke op. 29, 30, 74, 110, sowie die Deutschen Fest- und Gedenksprüche op. 109 von der eingehenden Beschäftigung des Meisters mit der alten Chorpolyphonie Zeugnis ablegen[16]).

Der Weg des ersten Klavierkonzertes vom symphonischen Plan, der während der weiteren Ausreifung erst langsam niedergekämpft wurde, über die geplante Form einer Sonate für zwei Klaviere zur endgültigen Gestalt, weist die Richtung auf wesenhafte Strukturzusammenhänge im Werke des Orchesterkomponisten. Dieser behält bis zu seiner letzten Schöpfung die Stellung des Musikers bei, der sich vom Klavieristischen und mit der Waffe des Klavieristischen den Weg zur Selbständigkeit des Symphonikers hat erkämpfen müssen. Zwanglos ergibt sich hier die Parallele zu Bachs ähnlicher Gebundenheit durch die Orgel, die hier wie dort das Ausgehen von einer — wenn auch letztlich nur in der Idee existierenden — Grundfarbe im Gefolge hatte. Es mag mit als eine Art von Beweis für diese Tatsache angeführt werden, daß Brahms gerade in den Klavierkonzerten, besonders im zweiten Konzert in B-Dur, seine Farben auf das feinste mischt und differenziert. Einer schlichten Verbindung von realer und ideeller Grundfarbe widerspricht ganz offensichtlich das in Brahms, was man auch bei ihm mit gutem Grunde — freilich ohne Bezug auf die eigentlichen neuromantischen Pächter dieses Terminus — seinen Farbensinn nennen darf. Neuromantiker und Neudeutsche sind der instrumentalen Individualität gegenüber durchaus subjektiv-psychologisch eingestellt. Sie zergliedern sie bis zur Zerfaserung. Brahms aber sucht innerhalb der Freiheit wiederum die Bindung. Ihn lockt das Charakteristisch-Typische des Instrumentes und der instrumentalen Klanglichkeit. Aus diesem — es sei nochmals betont — Charakteristisch-typischen des Instrumentalklanges gestaltet sich das Klangbild seiner orchestralen Kompositionen. So stellt er zu Beginn des Finales der ersten Symphonie nicht eine gegeneinander abgestufte Bläser-Thematik hin, sondern gleichsam den Bläserklang an sich, in seiner Fülle (Beisp. 265), die als solche ebensowohl Kontrast wie Übergang zu der ideal-realen Fülle des von den Streichern gebrachten, bläserisch nur mehr „gestützten" Hauptthemas bildet (Beisp. 266).
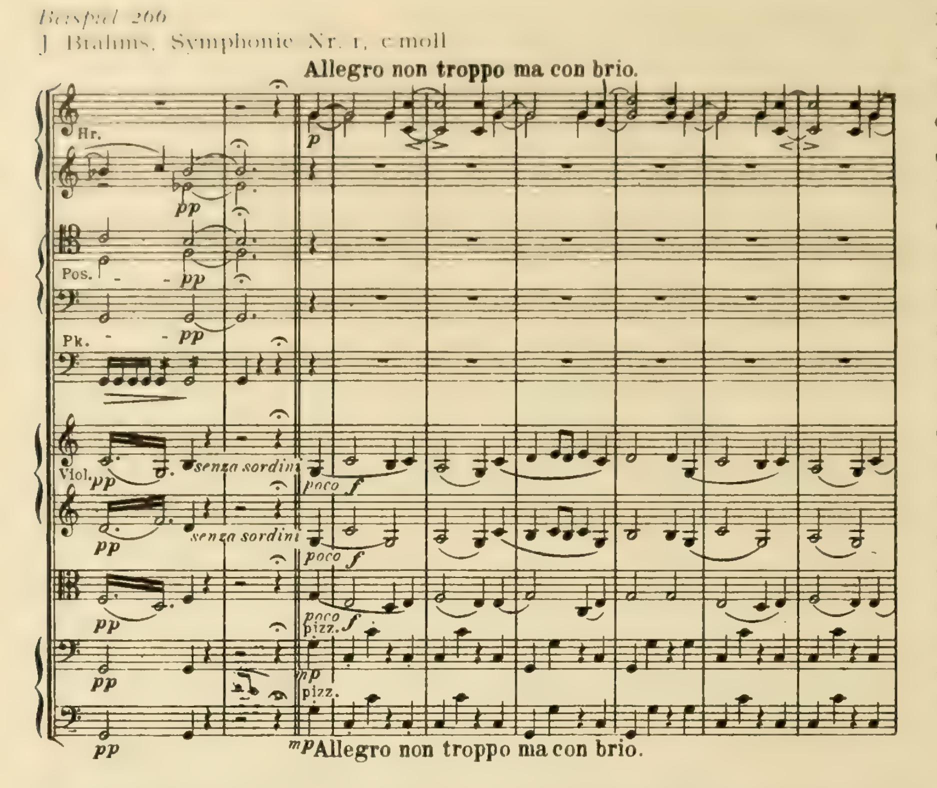
Der Hornklang zu Anfang der zweiten Symphonie, die kristallklare fast schneidende e-Moll-Klanglichkeit der Streicher zu Beginn des Schlußsatzes der vierten Symphonie gestalten schon



Beispiel 265
J. Brahms, Symphonie Nr. 1, c moll

von der klanglichen Seite aus primär das Gehäuse des ganzen Satzes. Im Elementaren der ersten, über die pastorale Zuständlichkeit der zweiten, das heroische Pathos der dritten zum elegischen Tiefsinn der vierten Symphonie umspannt der Symphoniker die eigentlichen Grenzpunkte seiner Welt, auch technisch zu den letzten absolut symphonischen Möglichkeiten vorstoßend. Zur klassischen Form gewann Brahms in den „Generalmotiven" (Kretzschmar) seiner drei ersten Symphonien und in ihrer Ausbreitung über das Gesamtwerk — ob mit oder ohne Anlehnung an die Entdeckungen der Romantik und Neuromantik ist für Brahms wenig belangvoll — die besondere „Dichte" seines symphonischen Einheitsgewebes. In den Ecksätzen der vierten Symphonie schraubt er die technische Ausgestaltung auf solche Höhe, daß besonders in dem aus einem auftaktigen Zweinotenmotiv heraus entwickelten Anfangssatz, das Gehaltliche noch gerade solchem Druck sich gewachsen zeigt. Das auf ein achttaktiges Chaconne-Thema gestellte Finale aber steht als ehernes Wahrzeichen für des Meisters Wort: „Ich habe eine eigene Liebhaberei für die Form der Variation und meine, diese Form könnten wir wohl mit unserem Talent und unserer Kraft noch zwingen".

Steht auch nicht mehr hinter den übrigen Orchesterwerken des Künstlers, seinen Schritt zur Höhe hin beflügelnd, die Gestalt des Riesen (Beethoven), den der Symphoniker hinter sich
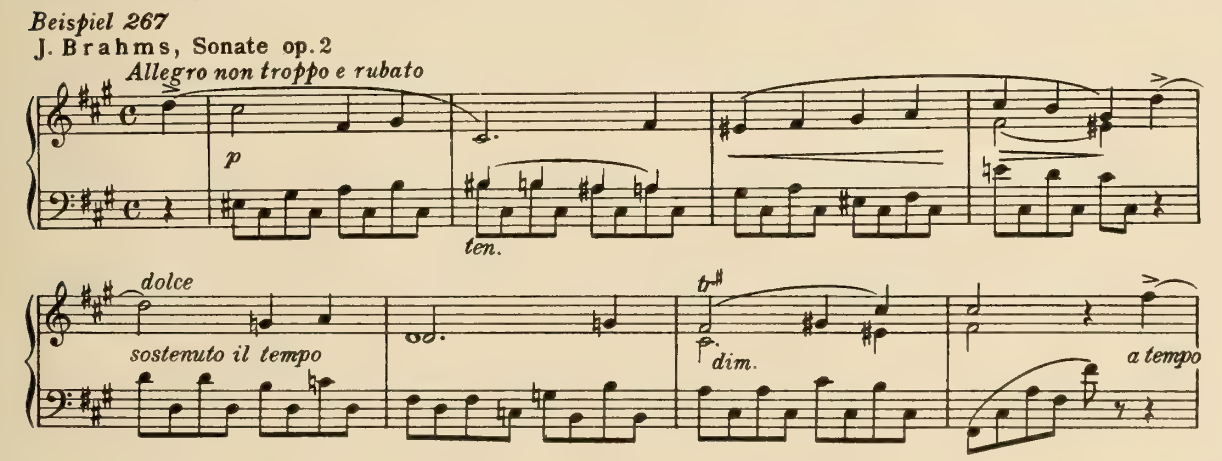


Beispiel 266
J. Brahms, Symphonie Nr. 1, c moll

marschieren hörte, so nehmen doch auch Kompositionen wie die Akademische Festouvertüre op. 80, die Tragische Ouvertüre op. 81, oder die den Stil der Händelvariationen ins Orchestrale ausweitenden Variationen über ein Thema von Haydn op. 56a, das Violinkonzert op. 77 und das Doppelkonzert für Violine und Violoncello op. 102 eine bedeutende Stelle in seinem Gesamtschaffen ein. An diesen Kreis sind noch die beiden Serenaden der Dessauer Zeit op. 11 und op. 16 anzuschließen als feingeschliffene Kostbarkeiten, in denen sich die Strahlen der Haydnschen und Mozartschen Serenaden- und Kassationskunst vielfarbig brechen.

Robert Schumann hat schon in seinem Wort über eine nicht stufenweise Entfaltung des Brahmsschen Schaffens eine stilistische Feststellung gemacht, die, dehnt man sie über das Gesamtwerk, von ihrer grundsätzlichen Richtigkeit kaum etwas verliert. Brahms gehört zu den großen Musikerpersönlichkeiten, die, im Gegensatz zu den ihm innerlich so verwandten großen klassischen Meistern, keine Stilwandlung durchmachen konnten, da ihre charakterologische Einheitlichkeit sich ihr entgegenstemmt. So bringt auch die Verpflanzung des Norddeutschen Brahms nach Wien letztlich nur Ergänzung und Weitung, sowie eine Erhellung von Dunkel, in das die Sonne des Nordens wohl nie hätte dringen können. Das Stilbild gibt über diese Sachlage direkte Auskunft. In den ersten Klavierwerken oder im H-Dur-Trio meldet schon jene komplizierte Rhythmik — in komplementärischen und in Konfliktsrhythmen — ihre Rechte an, die sich als ein markantes Merkmal der Brahmsschen Schreibweise erhalten hat. Allgemeinste Kennzeichen der harmonischen Ausdrucksweise[17]) umspannen das Gesamtwerk schon von seinen Anfängen an, so der gewisse archaistische Grundzug, und die Vorliebe für die Unterdominantregion bis in die entferntesten Verwandtschaftsgrade hinein. (Vgl. die schon typisch Brahmssche Ausnutzung der Unterdominante fünften Grades im Hauptthema des Finales von op. 2, Beisp. 267.) Sehr anschaulich tritt die Strenge des harmonischen Denkens des Meisters in den von seinem Schüler Jenner überlieferten Ausführungen hervor. „Mit Stellung und Form der Kadenzen hängt aufs engste der Gang der Modulation zusammen. Hier verlangte Brahms straffste Zügelführung und äußerste Konsequenz. In der Disposition auch eines sehr langen Liedes mit ausgedehnten, in sich geschlossenen Seitensätzen, mußte stets die Grundtonart zu-

159. Johannes Brahms: Variationen über ein Thema von Jos. Haydn in der Fassung für zwei Klaviere, op. 56 b.
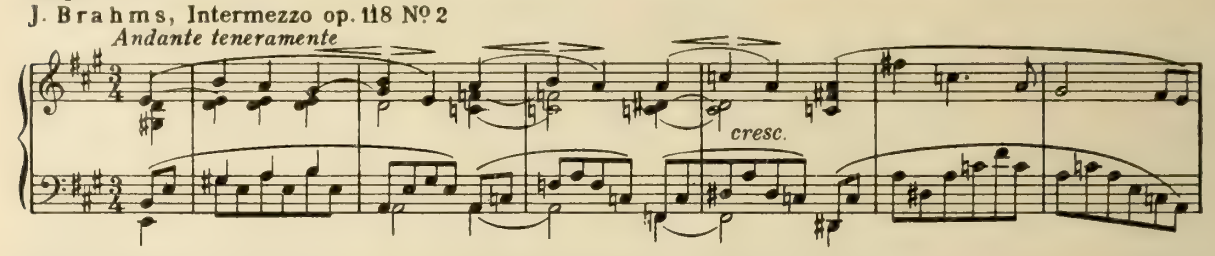
nächst voll zum Ausdruck kommen, und ihre Herrschaft über alle Nebentonarten durch klare Verhältnisse gewahrt werden, so daß, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Summe aller im



Stück angewandten Tonarten als ein Bild der Haupttonart in ihrer Aktivität erschien. Daß nichtsdestoweniger gerade das Unbestimmtlassen einer Tonart, ja der Haupttonart ein vorzügliches Ausdrucksmittel sein kann, liegt in der Natur der Sache. Die großartige Freiheit Brahmsscher Gestaltungskraft hat in dem instinktiv sicheren Gefühl für die Einheitlichkeit der Modulation eine ihrer Hauptwurzeln"[18]).

Eine Besonderheit der Brahmsschen Harmonie liegt in dem, was Josef Joachim einmal „die polyphone Textur" des Brahmsschen Ohres genannt hat, die den Komponisten dazu befähige, sich beim gegenseitigen Zusammenstoß der Stimmen das gehörige Ergänzende (in Gedanken) dazu zu gesellen. Die hier mitgeteilte Stelle aus dem Intermezzo op. 118 Nr. 2 (Beisp. 268) möge als eine Veranschaulichung der feinsinnigen Joachimschen Bemerkung an-

Beispiel 268



gesehen werden, die genau auf jene typische Spaltung hinzielt, die das polyphone Denken in die Brahmssche Harmonie hineingetragen hat. Gegenüber der bei aller Kompliziertheit doch einheitlichen Harmonik der Neuromantik liegt gerade in dieser Spaltung das Moment, das die harmonische Sprache Brahms' interessant gestaltet, ihr ihre Spannungen verleiht und die immerhin gefährdete vor Verarmung schützt. Eine letzte allgemeine Frage an den Sinn der Brahmsschen Kunst soll mit seinen eigenen Worten gestellt werden, die lauten[19]): „Muß man nicht dahin kommen, auch das Tiefsinnigste schön und dem künstlerischen Ohre angenehm auszusprechen?" Brahms' Schaffen ist bis zu seinem ergreifenden Ausklang in den „Vier ernsten Gesängen" von 1896 die Bejahung dieser Schicksalsfrage klassischer Kunstweisheit.

ANTON BRUCKNER.

Das, was in dem im Jahre 1824 im oberösterreichischen Ausfelden geborenen Anton Bruckner seinem Heimatlande und der Welt entstand, war die Wiedergeltendmachung jenes Rechtsanspruches an die Kunst, der nach einem Worte Franz Grillparzers in der Unbefangenheit und Natürlichkeit des österreichischen Menschentums besteht. Und auch das seiner Zeit entgegengeschleuderte Dichterwort von Bruckners Landsmann Friedrich Halm: „Verstandeshelle ohne Herzensglut, Glut ohne Einsicht sinds, die uns verdammen", erhält in Bruckners Menschen- und Künstlertum seine Korrektur. Von diesem Menschentum, dessen lange verkannte innere Größe die typologische Erforschung seiner Artung bis die innersten Winkel aufzudecken beginnt, fallen heute kaum noch verdunkelnde Schatten auf den Künstler. In der inneren Glut dieser Gottsuchernatur zerfällt das, was an Schlacken der äußeren Lebensführung Bruckners noch anhaftet, zur Bedeutungslosigkeit. Das Wort des Künstlers über seinen Werdegang, vom „Aufwachsen bei der Kirchenmusik" legt die wichtigsten Wurzeln seines Künstlertums frei. In das große Loch, das in der österreichischen Musik zwischen Schubert und seiner eigenen Meisterzeit für die Forschung noch gähnt[20]), stopft der junge Komponist Werk auf Werk, von denen hier das 1846 in St. Florian geschriebene „Tantum
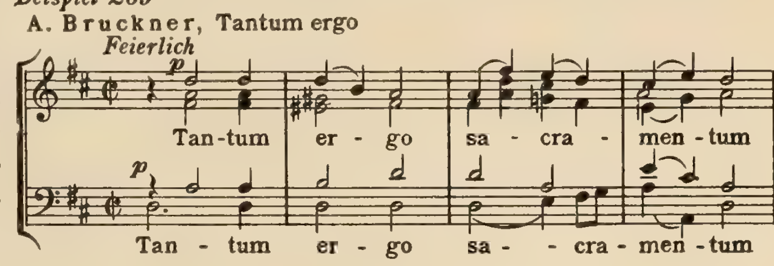


Anton Bruckner.
Gemälde von Bératon.
Städtische Sammlungen, Wien.

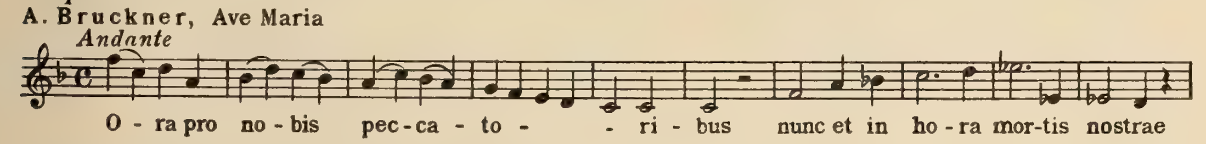


ergo", das „Libera" in f-Moll der gleichen Zeit, das zu Anfang der Studienzeit bei Kitzler geschriebene siebenstimmige „Ave Maria" genannt werden mögen, in denen Bruckner mit dem Wohlbehagen des sinnenfrohen Österreichers noch im untiefen Gewässer eines klassisch-romantischen Michstils plätschert. Bis zu seinen großen Messen spricht Bruckner in seinen geistlichen und kirchlichen Kompositionen durchweg den unverfälschten Dialekt des Landmessenstils (vgl. Beisp. 269 aus Tantum ergo und Beisp. 270 aus dem Ave Maria von 1861). Erst die drei Messen — die 1864 im Linzer Dom aufgeführte d-Moll-Messe, die e-Moll-Messe von 1866 für achtstimmigen Chor mit Bläserbegleitung, sowie die am Ende der Linzer Zeit und zu Beginn der Wiener Epoche 1867—68 geschriebene f-Moll-Messe — weiten und sprengen schließlich diesen Kreis. Als typischer Grundzug erhält sich auch jetzt noch die charakteristische Weichheit der romantischen Grundfarben, die Bruckner gern in weichen Sextakkorden aufträgt (s. das Beispiel aus dem Miserere der d-Moll-Messe, Beisp. 271).
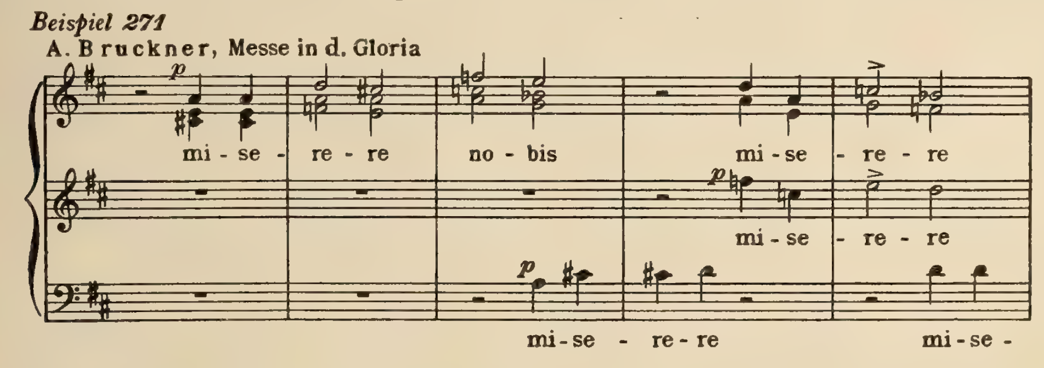
Beispiel 269
A. Bruckner, Tantum ergo



Beispiel 270
A. Bruckner, Ave Maria



Beispiel 271
A. Bruckner, Messe in d. Gloria



Die Entwicklung der e-Moll-Messe vom Zeitstil zu dem der großen Kirchenmusik der Renaissance hin bedeutet zugleich mit der Findung neuer stilistischer Grundlagen die Entdeckung eigener Seelentiefen für den Komponisten. An die Stelle der klassisch-romantischen Mischfarben des Landmessenstiles treten dunklere, glühendere Farben, und aus dem erschlossenen Grunde ertönen vernehmlich die Wunder des Brucknerschen Chorals (vgl. das Cruzifixus aus dem Credo der e-Moll-Messe Beisp. 272).

Mit nicht weniger erstaunlicher Sicherheit, mit der sich der Kirchenkomponist dem ihn umklammernden Zeitstil entwindet, fand der Instrumentalkomponist seinen eigenen Weg, der selbst durch seine Versenkung in die Wagnersche Welt kaum vom Pfade der Selbständigkeit abgebogen wird. Bezeichnend für die zeitgenössische Einschätzung des „Wagnerianers" Bruckner, und ebenso typisch für das Wesen dieses eigenartigen Wagnertums selbst ist das Urteil Max Kalbecks[21]), der, nachdem er in seiner Analyse der romantischen Symphonie

Beispiel 272

A. Bruckner, Messe in e moll

Cl. a 2 *p* *legato*

Fag. a 2 *p* *legato*

Cor. *pp* *pp*

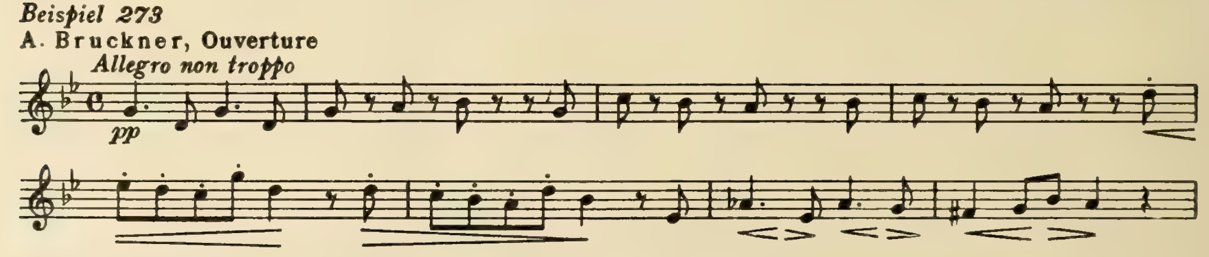
Sopr. *pp* Cru - - - - ci - fi - - - xus

Alto *pp*

Ten. *pp* Cru - - - - ci - fi - - - xus

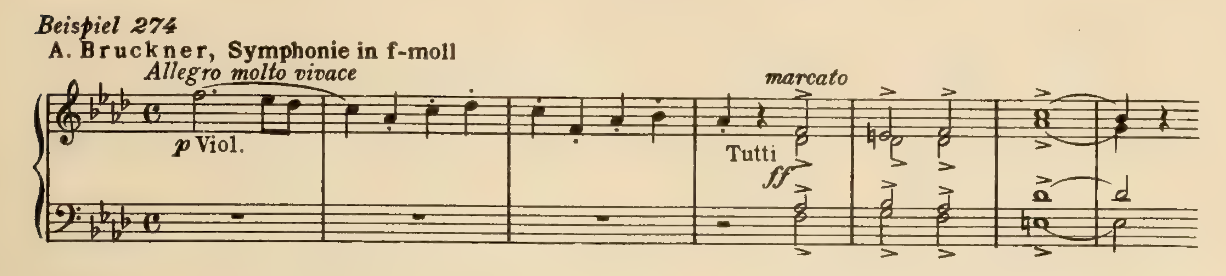
Basso *pp*

ein Arsenal von Wagnerschen Einwirkungen zusammengetragen hat, schließlich doch sich zu der Stellung gedrängt fühlt, daß an diesem „Musikdrama ohne Text" doch keine nachweisbaren thematischen Einflüsse Wagners zu erkennen seien. Die eigentliche Problematik der Brucknerschen Symphonik aber beginnt selbstverständlich nicht bei den Beziehungen des Künstlers zu Wagner und zur Neuromantik, sondern bei seinem Verhältnis zur klassisch-romantischen Symphonie. Was die Bruckners Entwicklungsgang verfolgenden Zeitgenossen nicht erkannt haben, ersehen wir heute deutlich: Der Dreh- und Angelpunkt der symphonischen Problematik lag im Hauptthema verankert, in der Eroberung von Bruckners symphonischem Thema. Die Hauptthemen der d-Moll-Ouvertüre (Beisp. 273), oder der Studiensymphonie in



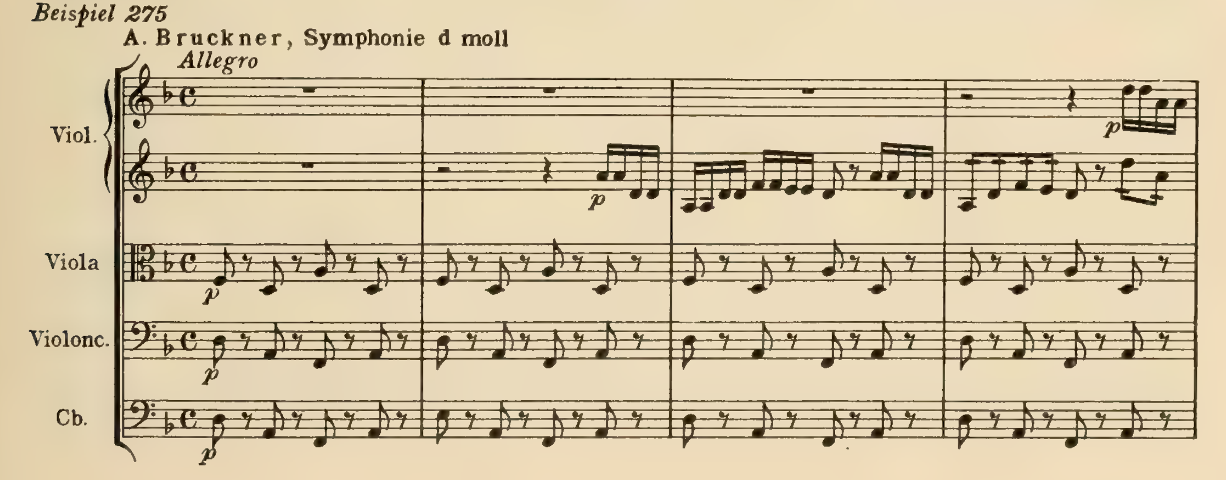
f-Moll von 1863 (Beisp. 274) sagen noch kaum etwas über die Eigenart des Künstlers aus. Alle Kräfte sind hier noch auf das eine Ziel gespannt, das Konzentration des symphonischen Gehaltes in der Plastik der thematischen Gestalt heißt. Im Ouvertürenthema geht es noch nicht ohne Zwang. Das plötzliche Abspringen von der Sequenz (wie hätte der späte Bruckner sie wohl weitergeführt!) in den Anfangsrhythmus, und der nicht minder abrupt gebrachte

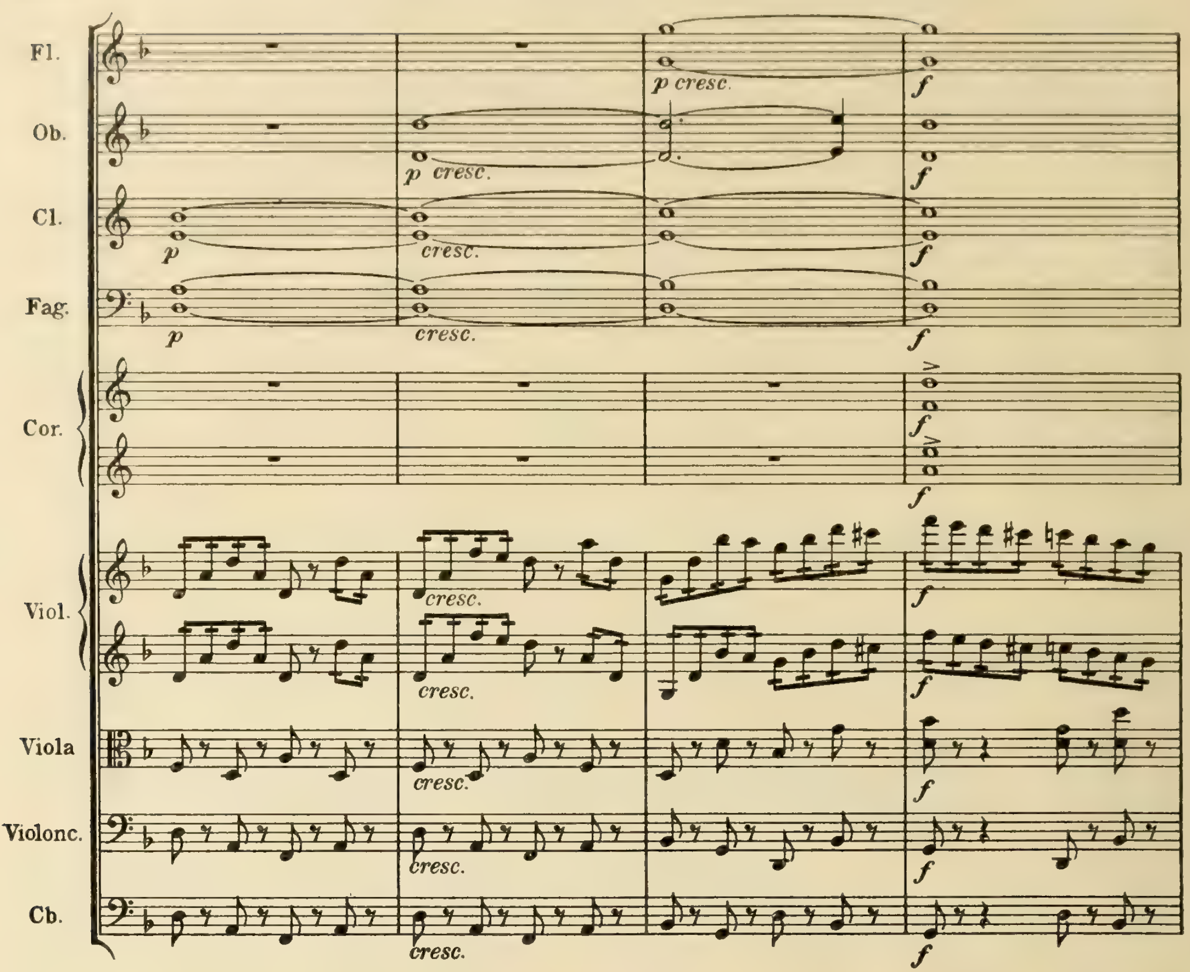
Beispiel 274



italienische Ouvertürenschluß ist noch große Geste eines stürmischen Temperamentes, das eher eine Formschranke äußerlich setzt, als sie diese innerlich schon gefunden hat. Dagegen hat das Thema der f-Moll-Symphonie Form im Sinne bester Tradition, mehr aber auch nicht. Der Stelle der Werkstatt, in der der junge Meister ganz aus Eigenem gestaltet, entstammt schon das Hauptthema der 1864—65 geschriebenen, 1869 zum Teil umgearbeiteten, nachgelassenen d-Moll-Symphonie (Beisp. 275). Hier ergreift Bruckner das Problem der thematischen Einführung der neunten Symphonie, das Beethoven nicht mehr weiter ausgestaltet hat, und macht es zu einem konstruktiven Hauptbestandteil seines symphonischen Baues. Nicht darin besteht die Besonderheit des Anfanges der neunten Symphonie, daß das symphonische Hauptthema gleichsam aus der Skizze heraus sich entwickelt, erst ,,wird'', vielmehr ist von entscheidender Bedeutung die ungeheuere Gewalt der Spannung, in der dieses Werden nach zwei Polen (Coda des ersten Satzes und vokaler Schluß) hin verströmt. Dieser bewegte, unstarre, fließende Anfang ist entscheidend für die Entwicklung des Ganzen. Denn er bedeutet das Aufbrechen eines neuen Formprinzips. Die Neuromantik hat es auf ,,ihre'' Weise benutzt, die aber vor allem im Leitmotivischen Bruckner nichts zu geben hatte, der seinerseits zu Beethovens Problematik zurückkehrte und sie wiederum an der Wurzel erfaßte. In der dritten Symphonie wird das in der nachgelassenen d-Moll-Symphonie Versuchte, und wiederum so neu Wirkende, daß Zweifel laut wurden, ob die Symphonie überhaupt ein Hauptthema habe, nun bezwungen. Das Moment des Werdens des symphonischen Hauptgedankens, dieses Höchstpersönliche der Brucknerschen Symphonie ist jetzt als Prinzip der Form ebenso sehr akzentuiert wie die Gestalt des Themas. Diese Art der Brucknerschen thematischen Einführung ist durchaus symbolisch zu verstehen. Die Unbegrenztheit des Entstehens umgibt das Thema als eine tonsymbolische Sphäre, oder: die Kraft des Hauptthemas ist

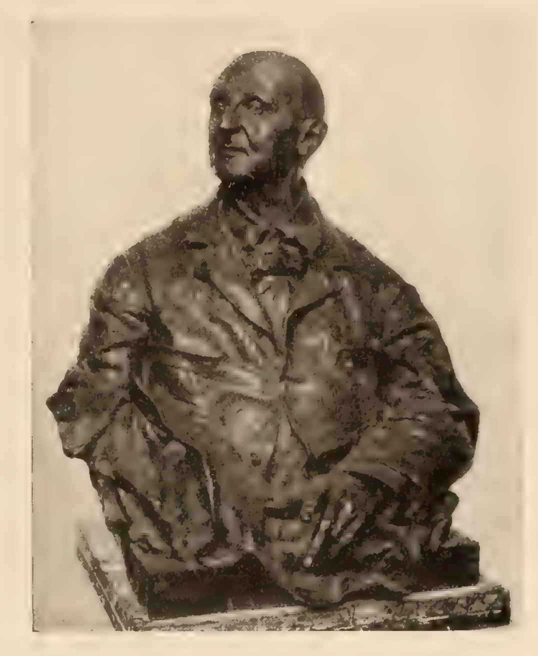
Beispiel 275





von Anfang an zu den weitesten Räumen hin geöffnet. Seine Wiederaufnahme im Finale — Kurth[22]) spricht vom Wiederausbruchsgedanken — ist eine in der Keimanlage der Brucknerschen Symphonie gelegene, vom Komponisten in sie hineingelegte Entwicklungsnotwendigkeit. Diese Wiederaufnahme selbst gestaltet sich als Ausbau der bedeutendsten Bogenspannung des symphonischen Baues höchst abwechslungsvoll. Sie reicht von dem schlichten Durchbruch des symphonischen Anfangsthemas, über Andeutungen des Hauptthemas in Motivzügen und Harmonik in der vierten Symphonie[23]) bis zur freien rhythmischen Umgestaltung des Hauptthemas, die natürlich eine Rückkehr zur schlichten Grundform ausschließt, in der siebenten Symphonie. Die Eigenart des Brucknerschen Wiederaufnahmeverfahrens im Finale gibt dem formalen Aufbau der Symphonie ihre bestimmten Züge. Es ist selbstverständlich, daß diese scharfe Verklammerung der Ecksätze auf die Situation der mittleren Sätze in besonderer Weise einwirken mußte. Diese Verklammerung schafft für diese Sätze geradezu einen freien Raum der symphonischen Mitte, auf dem sie sich breiter und selbständiger entwickeln konnten als die in schlichter Aufeinanderfolge gebundenen Sätze der klassischen Symphonie. Die Weitung des symphonischen Baues beruht materiell auf der von Bruckner grundsätzlich durchgeführten Aufstellung von drei Hauptthemen in seinem Satzaufbau. Höchste Gegenspannung und schärfste Annäherung und Angleichung der Themen möge aus

zwei Beispielen, die der vierten und siebenten Symphonie entnommen sind, ersehen werden. Die Kontraste im Adagio der siebenten Symphonie (Beisp. 276) finden nur in den psychologischen Hintergründen von Spannung und Entspannung ihre tiefste Begründung. Der Verlauf des Themas bedeutet gegenüber der lastenden, erdrückenden, vom ersten Takt aus die ganze Vierer-Gruppe durchhallenden Wucht des cis-Moll keine Lösung, sondern nur eine andere äußere Belichtung dieser Welt von Schmerz und Schwermut. Die Spannung des ersten Themas besteht weiter fort und kommt tatsächlich erst im zweiten Thema zur Entladung, das die Grenze, eine für Bruckner typische Grenzscheidung der in solchem Formgehäuse überhaupt möglichen Gegenspannung, scharf markiert anzeigt (Beisp. 277). Die Weite dieses Stimmungsumschlages hat das echte, große, gänzlich einmalige Brucknersche Maß. Nur eine Wendung zum ersten (B)-Teil des ganzen Satzes (Rondoform: ABABA), und das versonnene



160. Anton Bruckner, Büste von Tilgner.

Beispiel 276
A. Bruckner, 7. Symphonie
Sehr feierlich und langsam

Tb. *p cresc.* *sempre* *dim.* Str *mf*

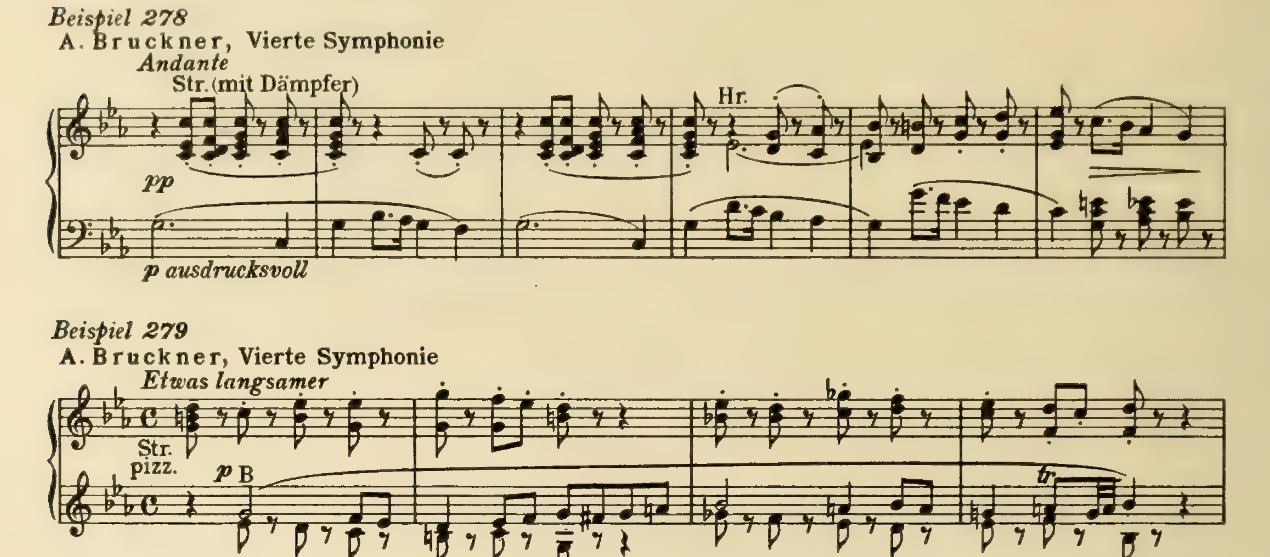
cresc. *sehr markiert* *dim.*

Beispiel 277
A. Bruckner, 7. Symphonie
Moderato
Viol.
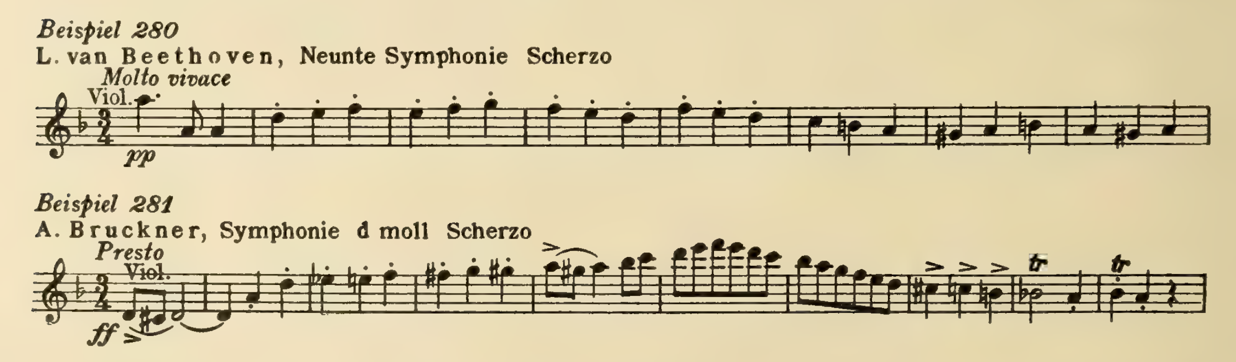
p *cresc.* *dim.*

Auge des Sehers, das in die letzten Tiefen der Menschenaugen zugänglichen Bezirke eindringt, strahlt in fröhlicher Taghelle echtester, wienerischer Lebensbejahung.

Auf einen anderen typischen Grundzug der Brucknerschen Form deuten die Beispiele aus den beiden ersten Teilen des ebenfalls rondoförmigen Andantes der romantischen Symphonie hin: auf jene thematischen Angleichungen, die das Erkennen der Brucknerschen Form oft so sehr erschweren, die ebensowohl auf die ,,Entwicklung in Steigerungswellen" (Kurth, II, 63) sich zurückführen lassen, wie auch noch die Nebel typisch romantischer Konturverunklarung darüber hinwegstreichen. (Beisp. 278 und Beisp. 279.)

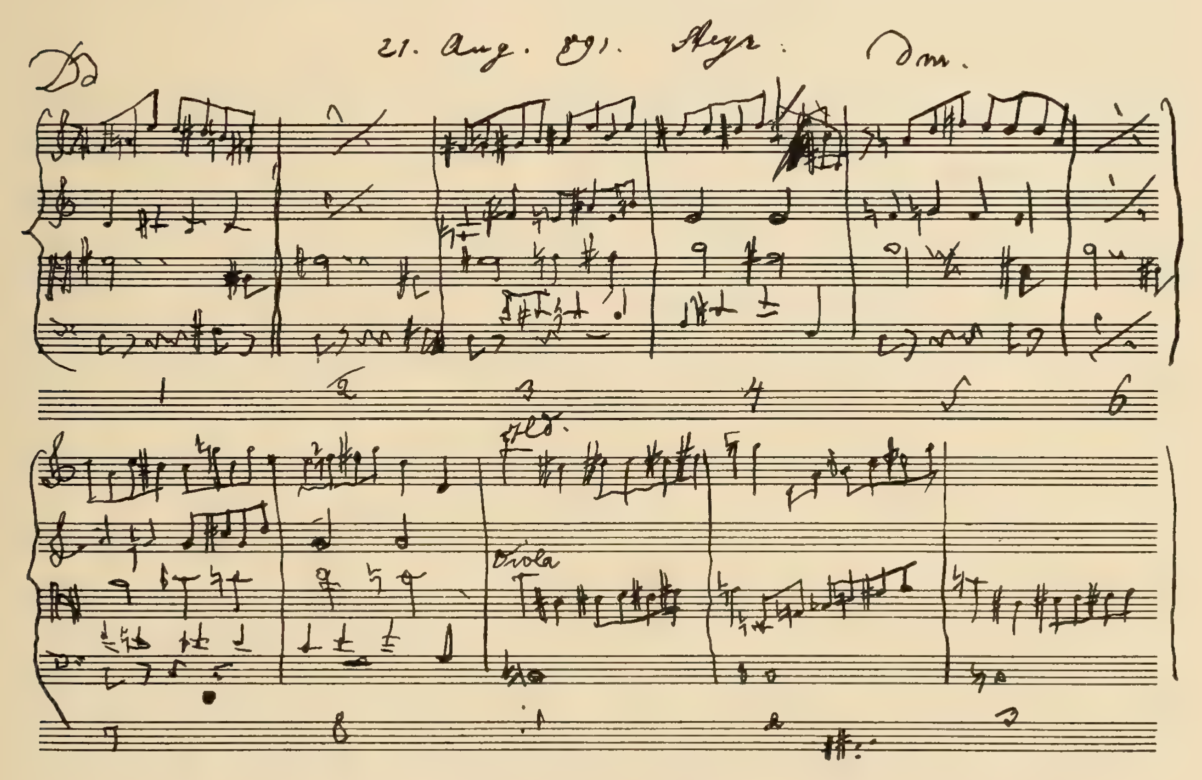


Am wenigsten problematisch ist das Scherzo der Brucknerschen Symphonie, das aus dem Beethovenschen Scherzosatz hervorwächst mit dem erkennbaren Streben, dessen Formprinzipien selbständig weiter auszubauen. In den beiden Scherzothemen aus Beethovens Neunter (Beisp. 280) und der nachgelassenen d-Moll-Symphonie (Beisp. 281), die strukturell



weit näher verwandt sind, als ihre äußere Erscheinung vermuten läßt, liegen potentiell alle Entwicklungsmöglichkeiten beider Tonstücke, sowohl nach der Seite des motivischen ,,Aufbaues", sowie der gleitenden, wellenförmigen ,,Entwicklung". Gegenüber der großartigen Durchbildung des Arbeitsprinzips bis in die letzten Möglichkeiten auch der Ausnutzung des

Kopfmotivs nach den beiden genannten Seiten durch Beethoven steht Bruckners Frühwerk noch weit zurück. Das „Trio" ist schon Brucknerisch in der Erfindung, wie in der schon auf einen Grundzug des Scherzo-Typus hinweisenden ländlerischen Gegenspannung gegen die Gestrafftheit und Konzentration des Scherzos selbst. Schon diese Verwurzlung eines Brucknerschen Satztypus in der strengsten, logischsten Form der klassischen Symphonie deutet auf das hin, was an der geistreichen Deutung der Brucknerschen Symphonie als einer Monumentalisierung seiner Orgelimprovisation[24]) in die richtige begriffliche Form zu bringen ist. Monumentalkunst ist ohne Zweifel gegeben, aber eine Monumentalisierung der Symphonie von innen, von der Weitung des symphonischen Themas bis zur niemals aus rein formalen Gründen erfolgten Streckung des Aufrisses der Einzelsätze, wie der Gesamtform. Die Beischrift „feierlich", die Bruckner dem Adagio der neunten Symphonie, seinem Abschied vom Leben, gegeben hat, vermag den letzten Sinn dessen zu enthüllen, was mit dem Begriff der klanglichen Monumentalität hier nur andeutungsweise bezeichnet werden kann. Diese Brucknersche Feierlichkeit ist das eigentliche Bindemittel seiner Klanglichkeit, sie bindet -- impressionistisch-klanglicher Verselbständigung auf das Grimmigste feind — alle Leuchtkraft in die Tongestalt hinein, nach innen. Niemals treten seine Ideen bis an die Außenbezirke symphonischer Programmusik hinein. Die Deutung, die Bruckner dem ersten Satz der romantischen Symphonie gegeben hat: „Mittelalterliche Stadt, Morgendämmerung — von den Stadttürmen Morgenweckrufe, die Tore öffnen sich — auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie — der Zauber der Natur umfängt sie — Waldesrauschen — Vogelsingen und so entwickelt sich das romantische Bild weiter"[25]) — ist von solch allgemein gehaltener Naivität, daß sie — wie



161. Aus Anton Bruckners Skizzenbuch zur 9. Symphonie. Berlin, Staatsbibliothek.

andere Äußerungen des Meisters — keine belangreiche Stütze für wirklich Programmatisches in seinem Schaffen hergeben kann. Aus solch romantischen Hintergründen konnte wohl Bruckners Erfindung entströmen, aber wirkliche Entsprechungen programmatischer Art vom Einfall bis zur stofflichen Disponierung ergeben sich weder hier noch in anderen Werken. Es gibt eine Formschranke gegen alles Außermusikalische in der Neuromantik, die Bruckner niemals hochgezogen hat. Hier ist mit einem Schlage Bruckners geschichtliche Stellung freigelegt. Sie ist zunächst bedingt durch die Hingabe an die Kunst Wagners, die in ihrer Hemmungslosigkeit durchaus Gegenstück zu der des frühen Nietzsche ist, mit der auch die fernere, schicksalhafte Wendung der Kunst des Meisters sich berührt. Freilich mit dem einen großen Unterschiede, daß das Sich-Losreißen Nietzsches bei Bruckner zu einem ihm selbst nicht bewußten Freiwerden von Wagner, zu einem Sich-selbst-Entrücken in die eigene Welt wird. Dem steht die Übernahme von bestimmten Stilmomenten der Wagnerschen Musik keineswegs entgegen, die an sich dem Eigenstile Bruckners ebensowenig an Originalität nimmt wie der Beethovenschen Schöpferkraft der Durchgang durch die Kunst seiner klassischen Vormeister. Wie schon angedeutet wurde, ergibt sich die eigenartige Doppellage, daß Bruckner, der die Neuromantik durchschritten hat, und Brahms, der sich stets von ihr fernhielt, schließlich im gleichen Abstand zu ihr ihre Bahnen zogen. Der eine als Außenstehender, der andere als Überwinder. Antipoden sind sie mit umgekehrten Vorzeichen. Brahms bringt das erstaunliche Kunststück fertig, die romantischen Weltschmerzstimmungen, die ihn — den Posthumus — umgeben, umzuschmelzen in die Urgefühle klassischer Elegiestimmung. Seine Genietat ist es gewesen, die romantische Posthumität zu klassischer Lebensfülle umgewandelt zu haben. Auf zwiefach mittelbare Weise erkämpft er sich so die Freiheit der Zeitlosigkeit.

Bruckners Vorgehen ist das einer urkräftigen naiven Natur, die alles ihr nicht gemäße im Schmelzofen ihres Temperamentes verglühen läßt. Sein Kennwort hat dieses Temperament sich selbst geschrieben am Schluß des „Tedeum", im lapidaren C-Dur-Jubel des „Non confundar in aeternum". Von diesen aus dem Elementarischen herausbrechenden Klängen eröffnet sich ein letzter Rückblick auf das Schicksal der deutschen Musik im 19. Jahrhundert. Wir ersehen den epochalen Kunstwillen, der um eine zerfallende und zerbröckelnde Romantik den Schicksalsring der zur Monumentalität aufstrebenden neuromantischen Kunst legt. Indes die Führer der Neuromantik aber eine universalistische Monumentalität (Symphonische Dichtung, dramatische Symphonie, Musikdrama) auftürmen, übernimmt Bruckner eine Aufgabe, die für jeden Kleineren Abbau des zu hoch Getürmten bedeutet haben würde. Seine Tat ist — wie sein Lebenswerk verkündet — die Reinigung der Musik von der Überwucherung außermusikalischer Mächte.

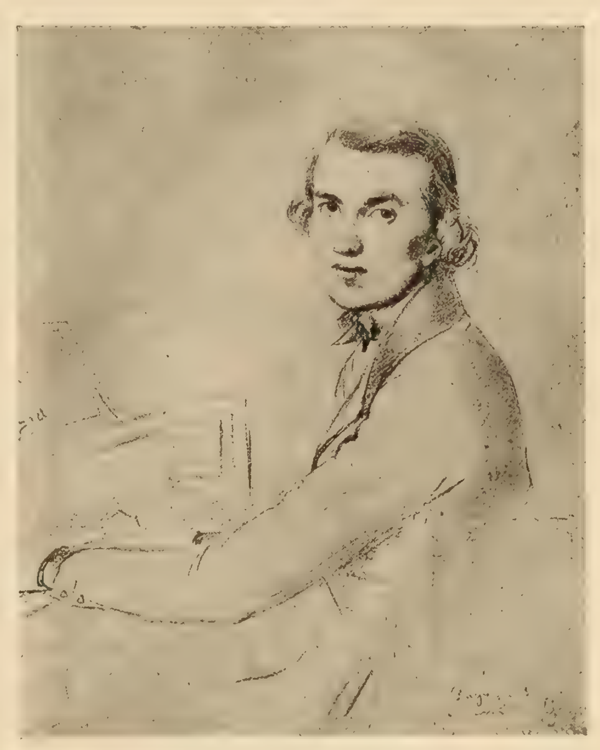
ANMERKUNGEN.

[1]) Briefe von und an Josef Joachim. Hrsg. von J. Joachim und A. Moser. Berlin 1911. S. 731. — [2]) Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft. Leipzig 1854. S. 91. — [3]) Briefe von Robert Volkmann. Hrsg. von H. Volkmann. Leipzig 1917. S. 184. — [4]) H. Hering, Die Klavierwerke F. v. Hillers. Kölner Diss. Düsseldorf 1928. S. 68. — [5]) J. Rheinberger. Regensburg 1916. S. 167. — [6]) R. Volkmann a. a. O. S. 360. — [7]) Volkmann. S. 210. — [8]) H. Kreuzhage, H. Götz' Leben und sein Schaffen auf dem Gebiete der Oper. Leipzig 1916. S. 99. — [9]) Peter Cornelius, Literarische Werke. Leipzig 1904. I, 242. — [10]) C. M. Cornelius, Peter Cornelius. Der Wort- und Tondichter. Regensburg 1925. I, 226/27. — [11]) R. v. Procházka, Robert Franz. Leipzig o. J. S. 31ff. — [12]) R. Franz' Gespräche aus zehn Jahren. Hrsg. von W. Waldmann. Leipzig 1894. S. 107. — [13]) Johannes Brahms. Berlin 1920. S. 191. — [14]) Stilmomente und Ausdruckstilformen im Brahmsschen Liede. Leipzig 1923. S. 21. — [15]) Über Brahms' Beziehungen zu Volkslied und Volksmusik siehe: M. Friedländer, Brahms Volkslieder. Jahrbuch

Peters 1902; ders., Zuccalmaglio und das Volkslied. Peters Jahrbuch 1918/19, sowie R. Hohenemser, Brahms und die Volksmusik. Die Musik. 2. Jahrg. 1903. — [16]) Vgl. bes. R. Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Tonkunst im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Leipzig 1900. — [17]) Siehe auch H. Wetzel, Zur Harmonik bei Brahms. Die Musik. 12. Jahrg. 1912. — [18]) Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse. Die Musik. 2. Jahrg. 1903. S. 171. — [19]) Max Kalbeck, J. Brahms. 1. Bd. Wien und Leipzig 1904. S. 272. — [20]) A. Orel, Unbekannte Frühwerke A. Bruckners. Wien 1921. S. 21. — [21]) R. Louis, A. Bruckner. München 1918. S. 308. — [22]) E. Kurth, Bruckner. Berlin 1925. 1. Bd., S. 512. — [23]) Kurth, a. a. O. 2. Bd., S. 653f. — [24]) R. Louis, Bruckner. S. 112. — [25]) Th. Helm, Bruckner als sein eigener Interpret. Neue mus. Presse. 13. Jahrg.

AUSKLANG DER ROMANTIK IN DEN ROMANISCHEN, SKANDINAVISCHEN UND SLAWISCHEN LÄNDERN. (DER DURCHBRUCH DES NATIONALEN.)

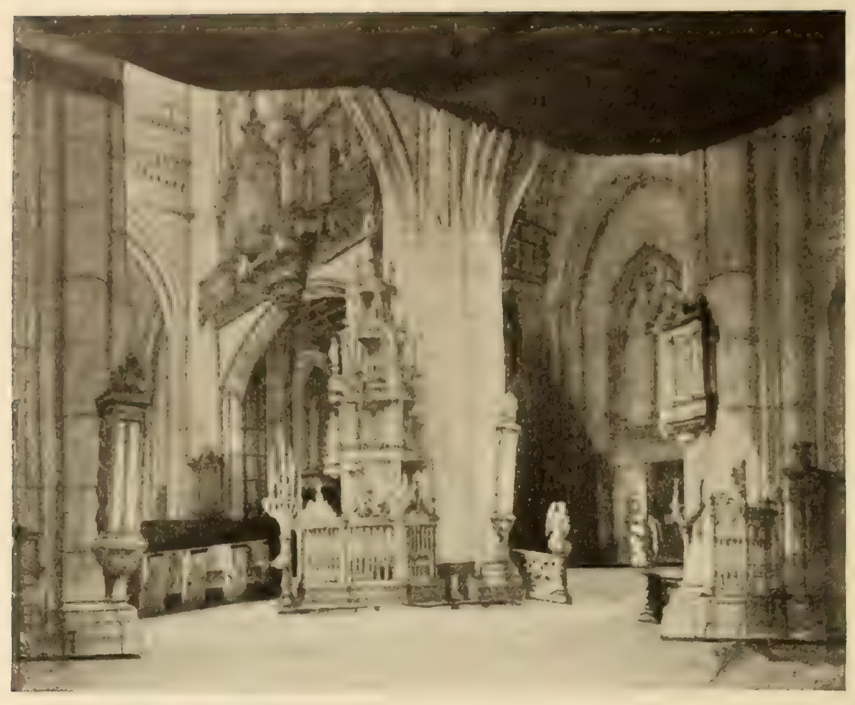
Die Schicksalsfrage, die H. Berlioz an sein Land gerichtet hat, fand nicht die Antwort, die der Führer der realistischen Romantik erwartete. Die harten Worte des Einundsechzigjährigen über seine Vereinzelung, die weit über das Persönliche hinaus gewertet werden müssen, bedeuten im Grunde die resignierte Einschnürung eines in seinen ersten und mittleren Zeiten landüberströmenden Kunstwollens. Konvention, Kosmopolitismus, Reaktion, wie das Wiedererwachen eines von der Romantik nur überdeckten, aber nicht erstickten gallischen Rationalismus setzten ihm Dämme entgegen. Die Musik verschließt sich zwar keineswegs den Bewegungen, die Literatur und bildende Künste durchleben, aber sie macht sie in ruhigerer Art und nur in dem Ausnahmefall Bizet von Fieberschauern geschüttelt mit.



162. Charles Gounod. Zeichnung von Ingres.

Charles Gounod wird der Repräsentant dieser auf inneren und äußeren Ausgleich bedachten Richtung. Die Gegensätze zwischen der Kunst eines Berlioz und des ihm gegenüberstehenden musikalischen Frankreich können sich nicht schärfer abheben, als in seiner Überromantisierung des „Faust“, der als kühner Wildling sich neben Gounods Werk mit seinen klaren, edlen Proportionen stellt.

„Man behellige uns nicht länger“, erklärte Gounod[1]), „mit Naturalismus, Realismus und wie die schönen fragwürdigen Dinge alle heißen! Kunst bedeutet zunächst und vor allem anderen Natur; jedoch eine der prüfenden Kontrolle des Künstlers unterworfene, geläuterte Natur, welche vor dem Tribunal des sie analysierenden Verstandes und der sie veredelnden und vervollständigenden Vernunft gerichtet worden ist. Die Kunst heilt sozusagen die Schwächen und Gebrechen der Wirklichkeit; durch eine scharfsinnige Ausscheidung und Eliminierung ihrer mangelhaften und vergänglichen Seiten, nicht durch den blinden, sklavischen Kultus derselben



163. Kirchendekoration zu Gounods ,,Faust und Margarete" von Cambon. Paris, Archives de l'Opéra.

macht sie die sterblichen Dinge unsterblich." Dem Realismus wie dem überspitzten Individualismus stellt Gounod das Ideal einer sich stets selbst zügelnden, beherrschten Schöpferkraft und Kunst entgegen. So spricht er als Führer der gemäßigten Spätromantiker, die sich nicht dem romantischen Rausch, der Berliozschen Überwältigung überliefern wollen (,,la rolle de la raison est de faire équilibre à la passion").

,,Die ungeheure Majorität der Stammgäste der Opéra geht nicht der Stücke oder der Musik zuliebe ins Theater, sondern lediglich der Requisiten halber, und was die übrigen anbelangt, die da glauben, daß sie die Oper um der Oper willen lieben, so ist es nicht das Schöne und auch nicht das Schlechte, was sie brauchen, sondern das Mittelmäßige, weil ihnen das am meisten liegt" (Berlioz: ,,Die Musiker und die Musik").



164. Karikatur auf Gounods ,,Romeo und Julia". Schaustellung des Personals, von E. Peschel. (Le Buffon, 1867.)

Der Künstler, der diese Anklagen gegen die Oper seiner Zeit erhebt, findet an gleicher Stelle Worte der höchsten Anerkennung über Gounods dramatisches Erstlingswerk, die 1851 aufgeführte große Oper ,,Sappho". Es sind tief im gallischen Blute liegende, klassizistische Neigungen, die die beiden an sich so verschiedenen Künstlertypen hier zueinander zwingen. Der Schluß der Oper — Sapphos Liebestod — ist bezeichnend für die Art, in der Gounod alles, selbst einen streng klassischen Stoff, mit romantischem Firnis überzieht. Unmittelbar vor Sapphos Sturz vom Felsen enthüllt sich auf der Szene ein für die Geistesverfassung der großen Oper um die Jahrhundertmitte charakteristisches Bild. Vom Felsen am Meeresstrande steigt ein Hirtenknabe, der in der Hand die Schalmei hält, und singt ein schlichtes Naturlied:

Erlabt euch an den süßen Kräutern, Zicklein,
An Thymianblüten, zartem Quendel.
Die blonde Aglae hat in der Frühe
Das feine Mündchen mir zum Kuß geboten.

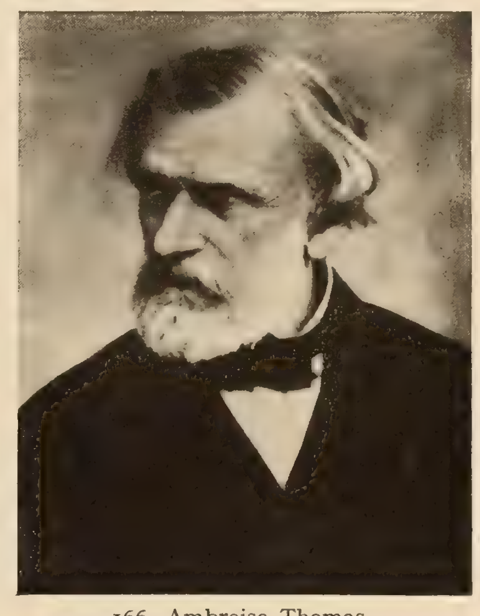
Nun seh' ich Venus aus dem Meere steigen,
Sie schwesterlich am Strande zu begrüßen.
Der Stern der Liebe strahlt im hellsten Glanze,
Verdunkelt weicht vor ihm das Tageslicht.



165. Szene aus dem 2. Akt der „Gipsy", zu dem Thomas die Musik schrieb, von Déveria. Frl. Adèle Dumilâtre und Herr Corali. (Album de l'Opéra.)

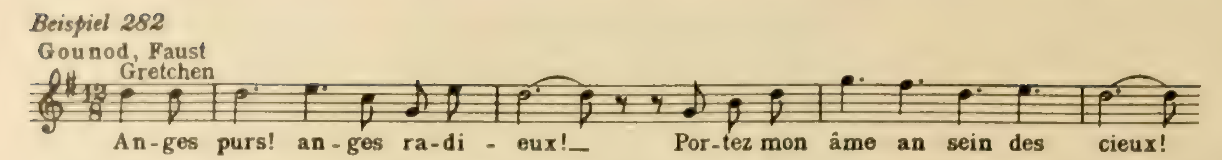
Das ist eine dramatische Kunst, die zwei Seelen in sich birgt, eine, die jeder romantischen Stimmungskunst geöffnet ist, indes die andere sich der Wirkung der typischen, längst erprobten „Effekte" (Wagner) nicht verschließt. Das Blickfeld auf die beiden Welterfolge des Opernkomponisten Gounod, auf „Faust" und „Romeo und Julia" ist frei. Mögen heute beide Opern auch durchaus unproblematisch erscheinen, so kann ihre geschichtliche Bedeutung für die französische Musik nicht hoch genug geschätzt werden. In diesen beiden Werken verläuft sich die romantische Sturzwelle, die von England und Deutschland her Frankreich zu überfluten drohte, wie ein harmloses Wässerlein.

Gounods ästhetische Ansichten werden mit einer geradezu schulmeisterlichen Deutlichkeit durch beide Opern exemplifiziert: Die Stoßkraft der angelsächsischen und deutschen „Passion" ist durch die französische „Raison" pariert. Mit kaum geringerer Kraft der Parade vollzieht sich ein Gleiches in den schnell sich folgenden Opernerfolgen des Lothringers Ambroise Thomas (1816—96) auf dem Felde der komischen und großen Oper mit „Mignon" (1866) und „Hamlet" (1868). Eine zeitgenössische Stimme, die gegenüber „Hamlet" von der Mischung von liebenswürdiger Grazie und ein wenig bürgerlicher Logik spricht (mélange de grâce aimable et de la logique un peu bourgeoise) meint es todernst, trifft mit überraschender Ironie die Situation. Von den Erschütterungen, die einst von Shakespeare ausstrahlend, die glühende Schöpfung der phantastischen Symphonie ins Dasein riefen, ist kaum mehr etwas zu verspüren in Thomas' mit „Frühlingstänzen" durchsetzter liebenswürdiger Schöpfung. Ist die dramatische Lage so im allgemeinen hoffnungslos, so bietet die musikalische Seite viel Wertvolles und Bedeutsames! In der melodischen Erfindung des traditionsgebundenen Franzosen Gounod verbindet sich die Klarheit Spontinischer Provenienz mit romantisch sentimentaler Zartheit (Beisp. 282).
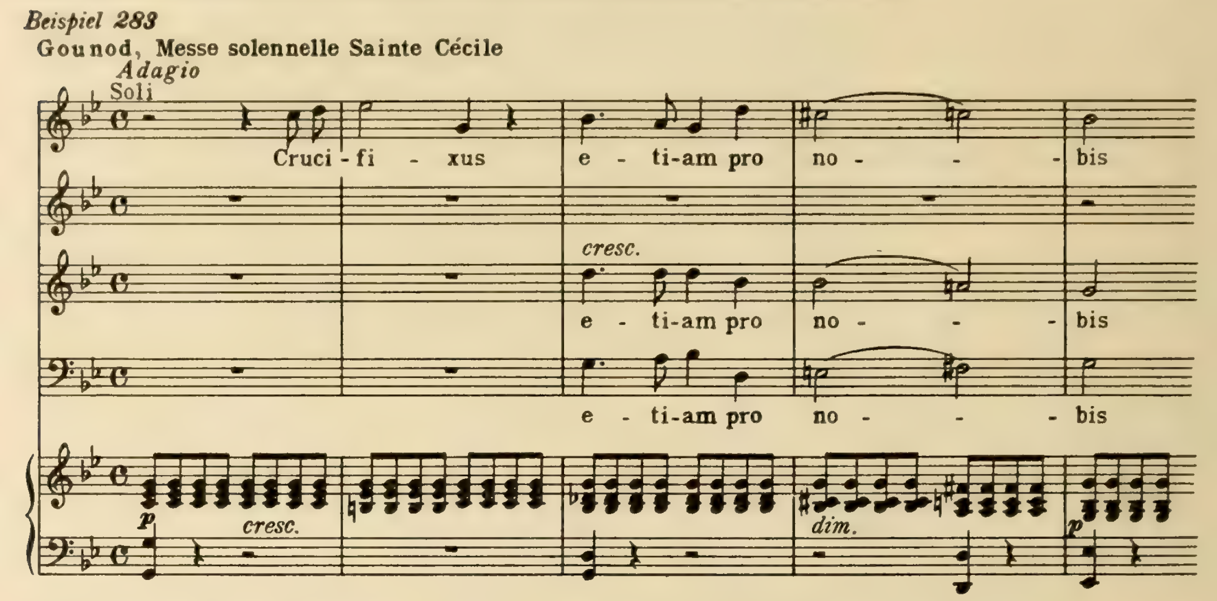


166. Ambroise Thomas.

Beispiel 282
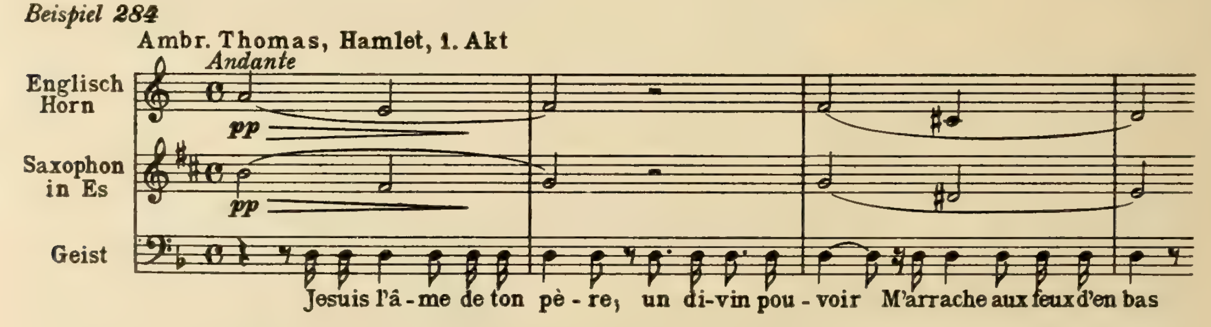


Die Wucht des Durchhaltens der klassischen Geistigkeit, die eherne Treffsicherheit des Vorbildes aber hat Gounod nur selten erreichen können. Typisch für seine Haltung als Melodiker ist etwa das Cruzifixus der Caecilien-Messe mit seinem kurzen heroischen Aufschwung und einem resignierten Absinken im Septakkordgeschiebe (Beisp. 283).

Beispiel 283



Besondere Aufmerksamkeit haben alle französischen Komponisten der Epoche den instrumentationstechnischen Problemen geschenkt, so daß es kaum eine Oper geben dürfte, deren Partitur nicht in der Behandlung des Orchesters interessante Ausblicke eröffnet. (Vgl. die schaurige Wirkung von Englischhorn und Saxophon bei der Erscheinung des Geistes in Thomas' „Hamlet" (Beisp. 284).

Beispiel 284



Der von Gounod geführte Heerbann der französischen Opernkomponisten machte sich zwar die von ihm ausgesprochene alte Formel von der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks[2]) zur Losung, aber nur ein einziger entkleidete sie alles akademischen und schematischen Beiwerks: Georges Bizet. Mit dem Dreizack der raison, vérité und exactitude lockert er den

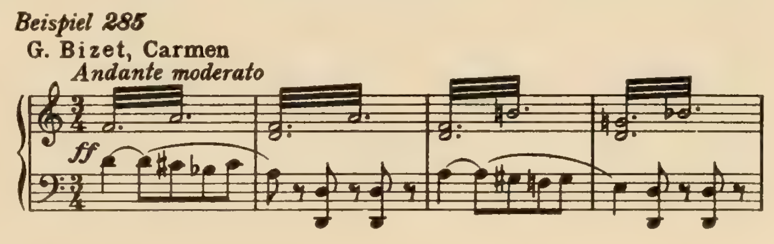
steinigen Boden des Opernvorgeländes. Sein Ausspruch: „Mehr Realismus, ich kann mich einem justemilieu nicht anpassen“ (Brief vom Oktober 1866)[3]) ist in der Tat der Schlachtruf eines neuen starken Streiters für die musikalisch-dramatische Kunst Frankreichs.



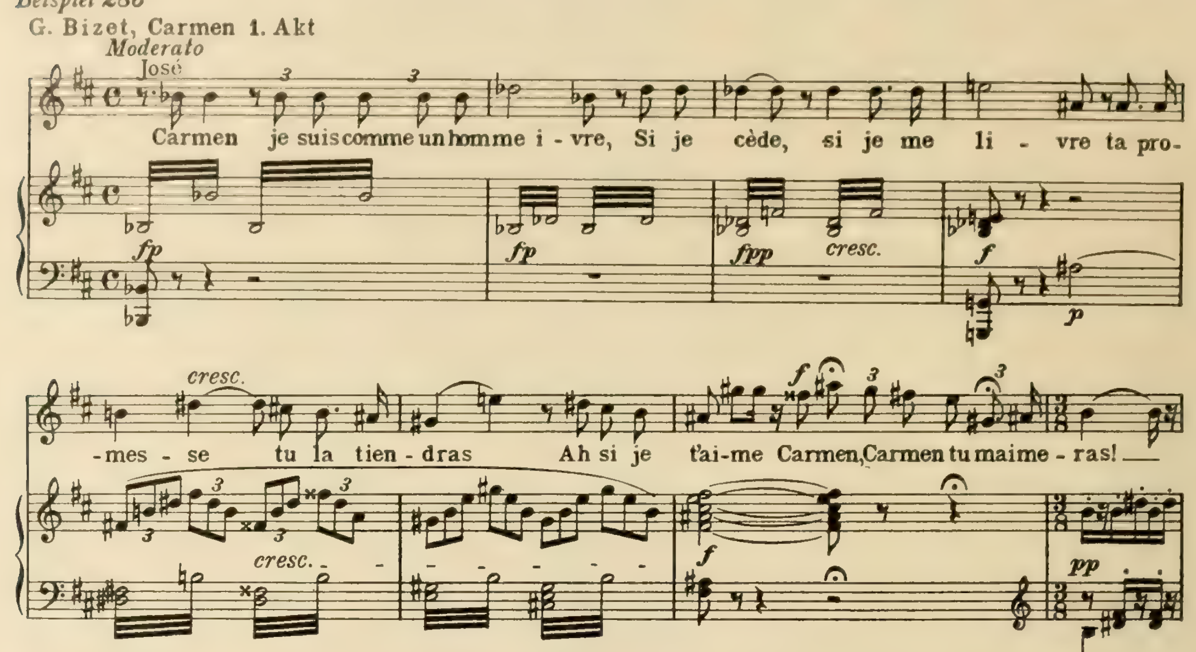
167. Schlußszene aus Bizets „Carmen“. Szenenbild zum Schlußakt für die 1. Aufführung (1875) von Leroy.

La guzla d'Emir, les pêcheurs de perles, la jolie fille de Perth, Djamileh gehen der zunächst als Dialogoper aufgeführten „Carmen“ voraus, dem Werke, das nicht nur durch die Auffassung der Liebe (Nietzsche) unter tausenden hervorzuheben ist. Das Streben der französischen Künste um einen realistischen Stil ist nun auch mit einem Schlage im musikalischen Kunstwerk in einer Art verwirklicht, die die Welt aufhorchen läßt. Der Realismus der „Dame aux camélias“, des keck aus dem Leben gegriffenen Stoffes, hält jetzt mit ansehnlicher Verspätung Einzug auf die Opernbühne Frankreichs. In einem Hauptpunkte trifft Bizet als Neuerer mit Grundgedanken der Reform Wagners überein, den er schon in seinen Frühwerken bewunderte, in denen er ihm noch als ein „génie sans ordre“ erscheint, nämlich in der Ansicht über den Anteil, der dem Orchester an der Gestaltung des musikalischen Dramas zukommt. Sein Wort: „l'orchestre est le geste“ (Brief vom Juli 1868) ist Gefährte des Wagnerschen Gedankens vom „Sprachvermögen“ des dramatischen Orchesters. Gibt es hier wirkliche Berührungspunkte, so trennen sich aber beim Auffinden der eigenen Richtungen die Wege beider Meister, die des die alte Form verneinenden deutschen Musikdramatikers und die des im wesentlichen doch auf den alten Opernfundamenten aufbauenden Franzosen.

Der Kunst der Menschenbeobachtung des Dramatikers Bizet, die in solcher „Exaktheit“ ein Novum in der Oper bedeutete, entsprach das auf höchster geistiger wie technischer Stufe stehende Können eines Vollblutmusikers. Jenes raffiniert Fatalistische, das Nietzsche meint, zeigt sich beispielsweise in der ebenso instinktsicheren wie auch tief symbolischen Verwendung einer Zigeunertonleiter in Carmens Hauptmotiv (Beisp. 285), dem hier noch das Hinüberschweifen des Komponisten bis



zu der Grenze, an der Realismus und Naturalismus sich berühren, gegenübergestellt sein soll (Beisp. 286). Auch hier, im gewaltigsten Gefühlsausbruch offenbart sich noch jene Logik der



Passion (Nietzsche), jenes letzte Wahren der Form — in den drei letzten Takten des Beispiels —, das auch diesem kühnen Neuerer noch eine Bindung ist, eine dramatische Konvention, die er aber als im weiteren Sinne verpflichtend zu seinem Heile nicht anerkannt hat.
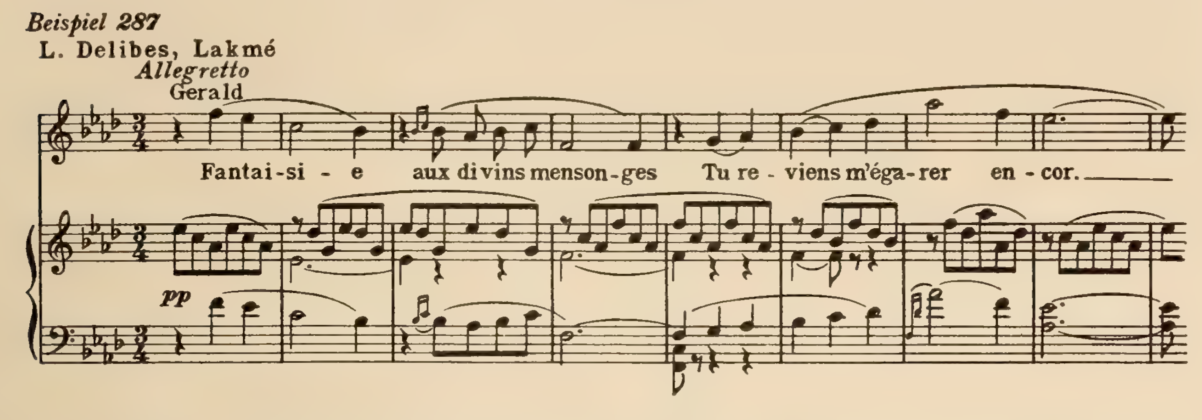
Aus dem Kreise der französischen Opernkomponisten seien noch genannt der dem Stile Gounods besonders nahestehende Victor (Félix-Marie) Massé (1822—84; Galathée, 1852; Paul et Virginie, 1876), der Spezialist exotischer Musik Félicien David (1810—76; la perle du Brésil 1851, Herculanum 1859, Lalla Roukh 1862), Ernest Reyer (1823—1909). Mit Albert Grisar (1807—69), Antoine Louis Clapisson (1808—66), Aimé (Louis) Maillard (1817—71, „Les Dragons de Villars" 1856), Léo Delibes (1836—91) vollzieht sich eine Wandlung zum leichten, graziösen, oft geradezu operettenhaften Opernstil. (S. den Anfang einer Arie des Gerold aus Delibes „Lakmé". Beisp. 287.)



168. Szenenbild aus Grisars „L'an mil". (Album des théâtres.)

Zu den bemerkenswertesten Vertretern der realistischen Romantik neben Berlioz gehören Félicien David und der Elsässer Johann Georg Kastner (1810—67), dessen mit umfassenden wissenschaftlichen Einleitungen versehene

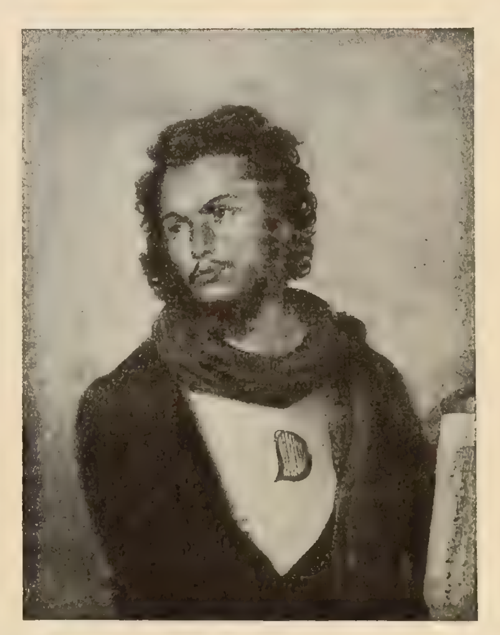
Beispiel 287



Tondichtungen — „Les danses des Morts“, 1852, „La harpe de l'école et la musique cosmique“, 1856, „Les voix de Paris“, 1857, „Les Sirènes“, 1858 — der Gefolgschaft von Berlioz' dramatischer Sinfonie „Romeo und Julia“ angehören. Die Vorrede der Sinfonie humoristique „Les voix de Paris“ in drei Teilen (Paris le matin — Paris le jour — Paris le soir) beweist, in welch zeitentsprechender Weise der Komponist das in zahlreichen Werken schon behandelte alte Problem der Straßenrufe aufgreift[4]. „Unter den großen Städten besitzt Paris eine gewaltige Stimme, und wer derselben sowohl während tobenden Aufruhrs wie friedlichen Alltagstreibens in den tausenden sich zwischen den Straßen kreuzenden Rufen gelauscht hat, wird nie das Eigenartige dieses tönenden Chaos vergessen, welches Muße wie Arbeit des Riesen umgibt . . . Es gibt auch eine soziale Musik, in umfassenderem als gewöhnlichem Sinne der Bezeichnung volkstümliche Musik. Sie besteht aus der Gesamtheit der gemeinsam und einzeln als Volksstimme zu betrachtenden Straßenrufe... Warum sollte denn der Musiker die Beachtung dieser eine Frucht des Volksgenies bildenden stimmlichen Äußerungen verschmähen, welche zum größten Teil das Gepräge unleugbarer Ursprünglichkeit tragen?“

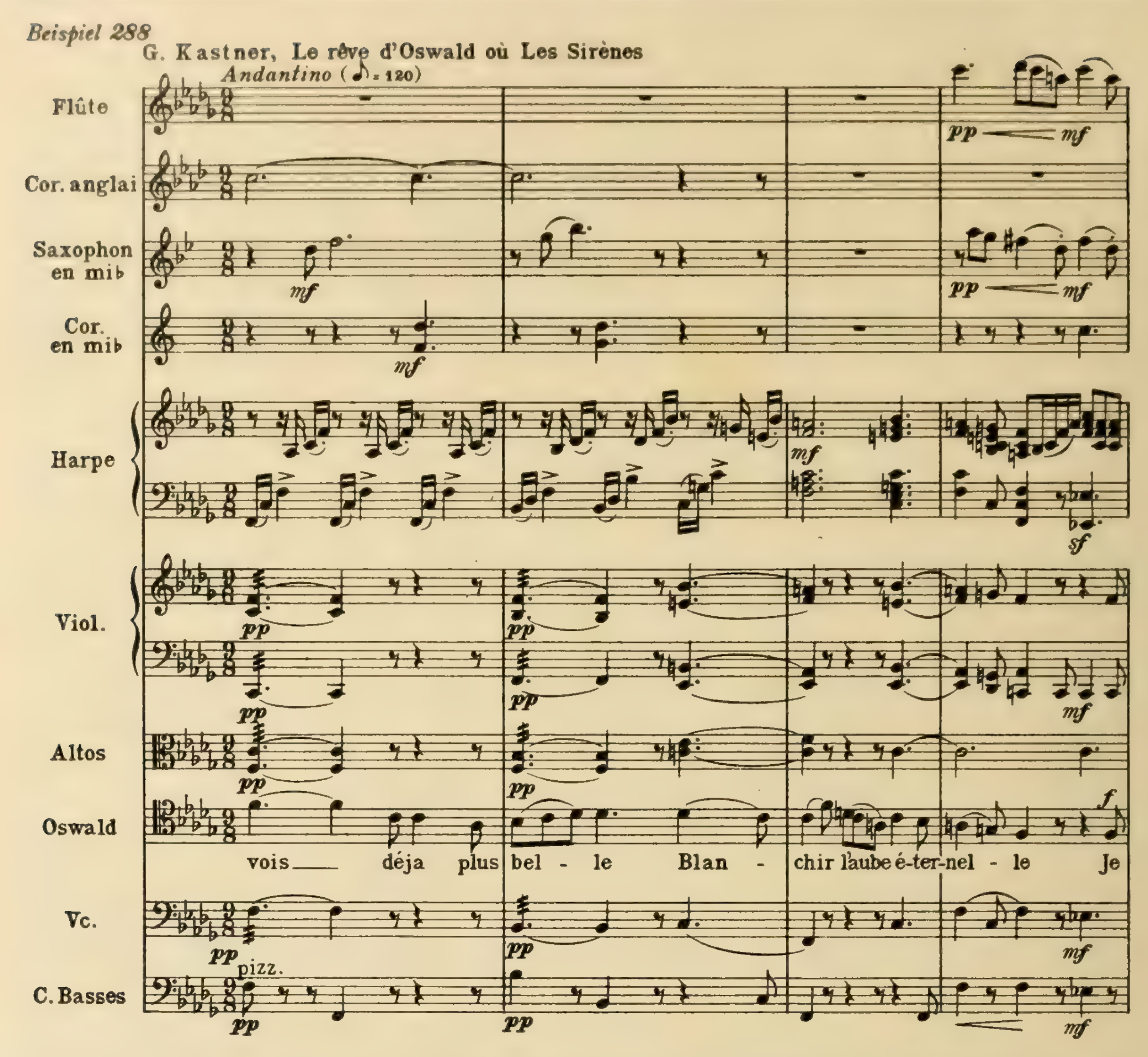
Die Bedeutung Kastners, dessen „Traité géneral d'instrumentation“ das Pionierwerk seiner Gattung in Frankreich gewesen ist, liegt in den symphonischen Kompositionen durchaus auf dem Gebiete der Instrumentation, bei der Erprobung neuartiger und noch wenig ausgenutzter Klangwirkungen durch das Orchester (Beisp. 288).

Félicien David, der als überzeugter Saint-Simonist sich lange Zeit im Orient aufhielt, pflegte seit den 1835 veröffentlichten orientalischen Gesängen die exotische Musik als Spezialist. In Davids 1844 aufgeführter Symphonieode: Le Désert (Die Wüste, 1844) wuchs der erweiterten Sinfonie Berlioz' eines der bekanntesten Werke der Gattung zu, dessen Reiz jedoch weit mehr im Stofflich-Koloristischen — der Schilderung des Lebens der Wüste — als in den rein musikalischen Qualitäten liegt. Die von Davids exotischer Musik ausgehenden Anregungen durchziehen als ein sich weit verzweigendes Geäder zahlreiche Gattungen der französischen Musik,



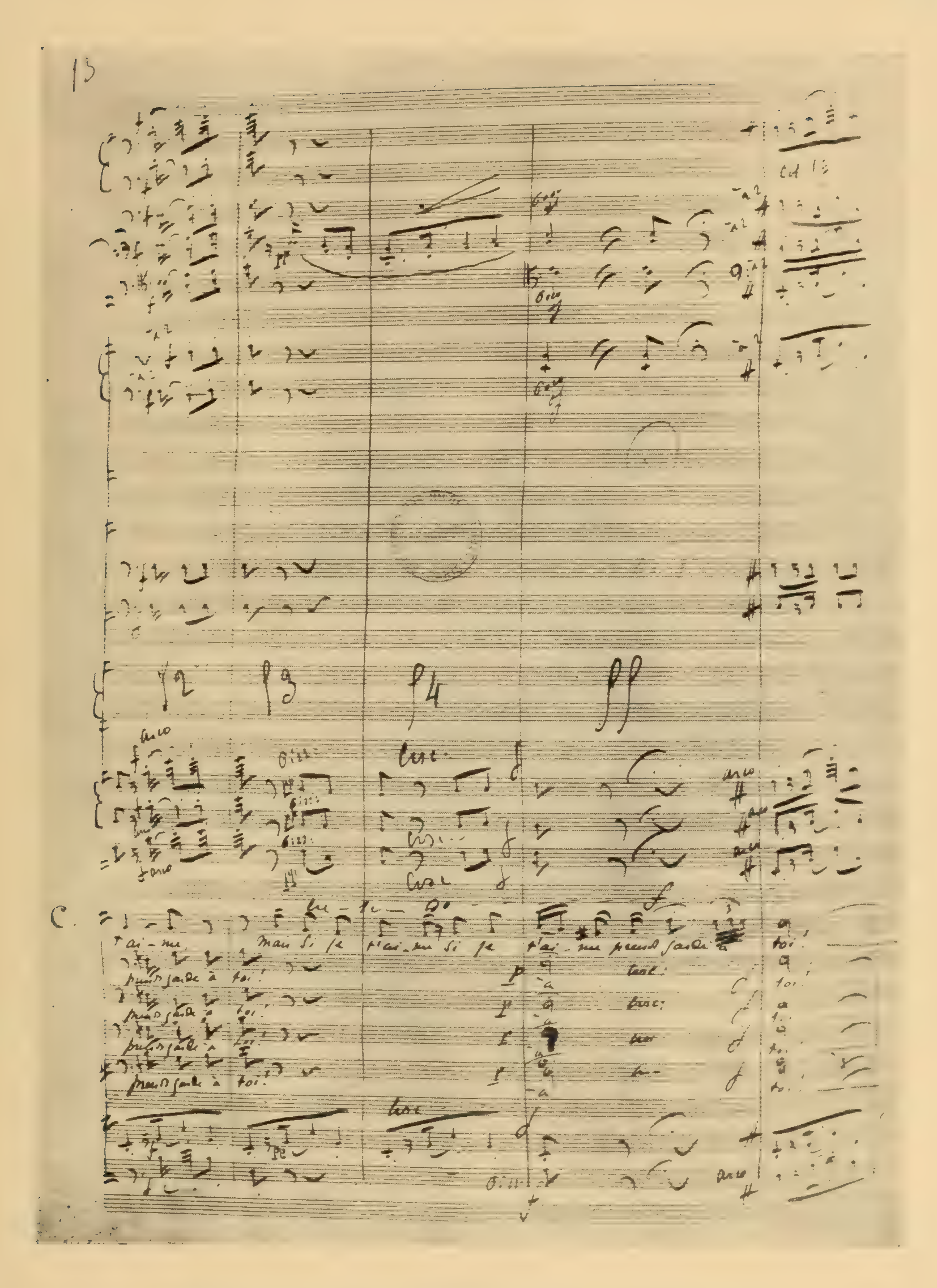
169. Félicien David als Saint-Simonist, 1832, von Raymond Bonheur, St. Germain, Museum.

Beispiel 288

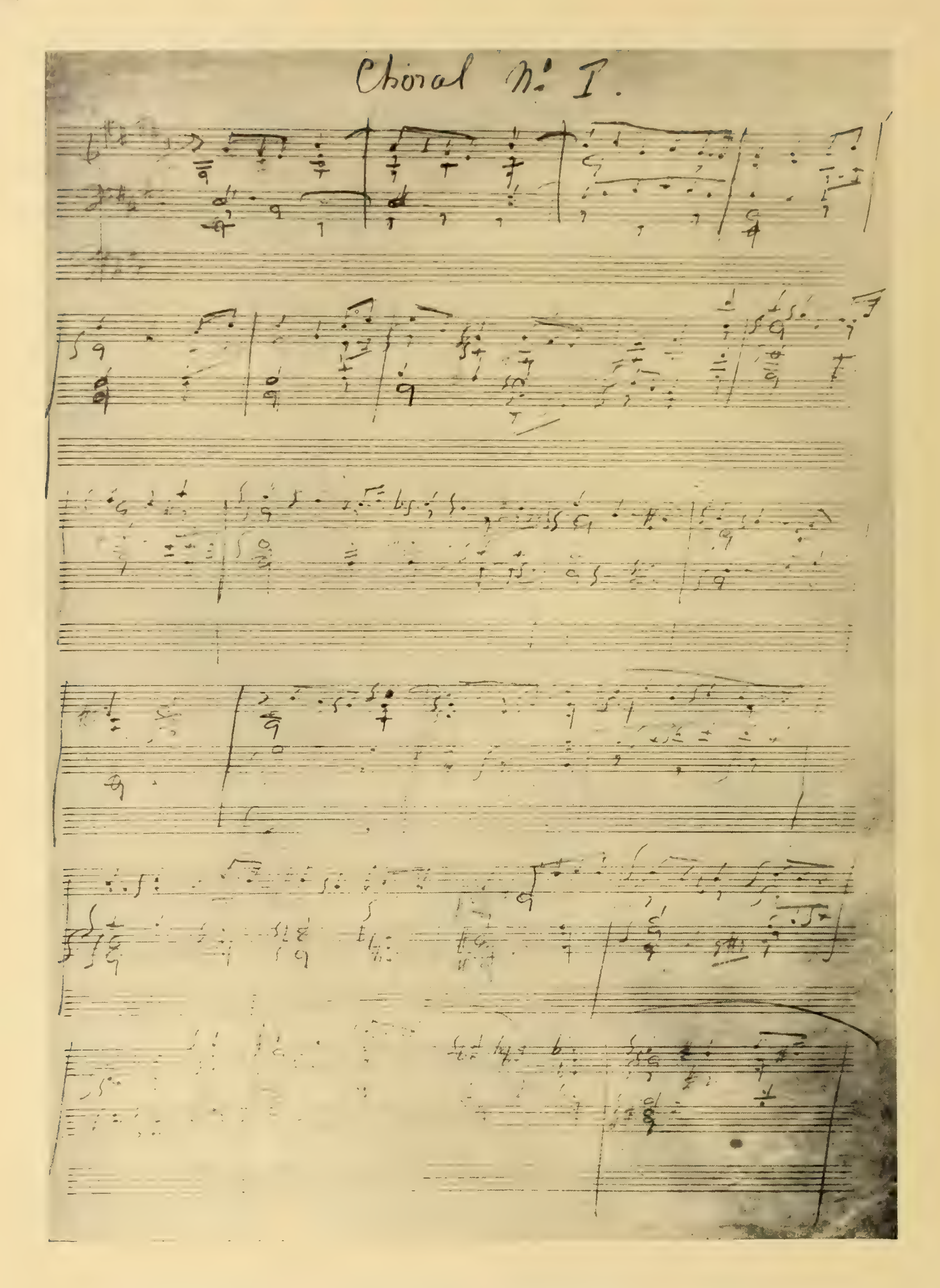


und das Treffen des lokalen Kolorits wird zu einer besonders gepflegten Spezialität der französischen Spätromantik. (S. Beisp. 289, aus Bizets Suite „Roma").

Als eine der eigenartigsten und reizvollsten Persönlichkeiten des romanischen Musikkreises wuchs aus der Romantik hervor und über sie hinaus der 1822 in Lüttich geborene César Franck. Es liegt nahe und ist auch versucht worden, aus seiner Herkunft eine Art von Zwischenstellung zwischen französischer und deutscher Musik, französischer und deutscher künstlerischer Wesensart abzuleiten, wodurch aber die wirkliche Stellung des Komponisten ebensowenig festgelegt werden kann, wie durch seine Einordnung in die Richtung Berlioz-Liszt durch Hugo Riemann[5]). In Francks symphonischen Dichtungen aber — die erste Ce qu'on entend sur le montagne entstand bereits vor 1848[6]), Les Éolides, Le chasseur maudit, Les Djinns (mit Klavier und Orchester), Psyché (mit Chor und Orchester) — zeichnet sich sein bei aller Weichheit doch sehr scharfes, geistiges Profil weniger genau ab, als in den übrigen Bezirken seines Schaffens. In ihrer Bedeutung halten sich die Vokalwerke (Ruth, Rédemption, Les Béatitudes, Rébecca, Messen und
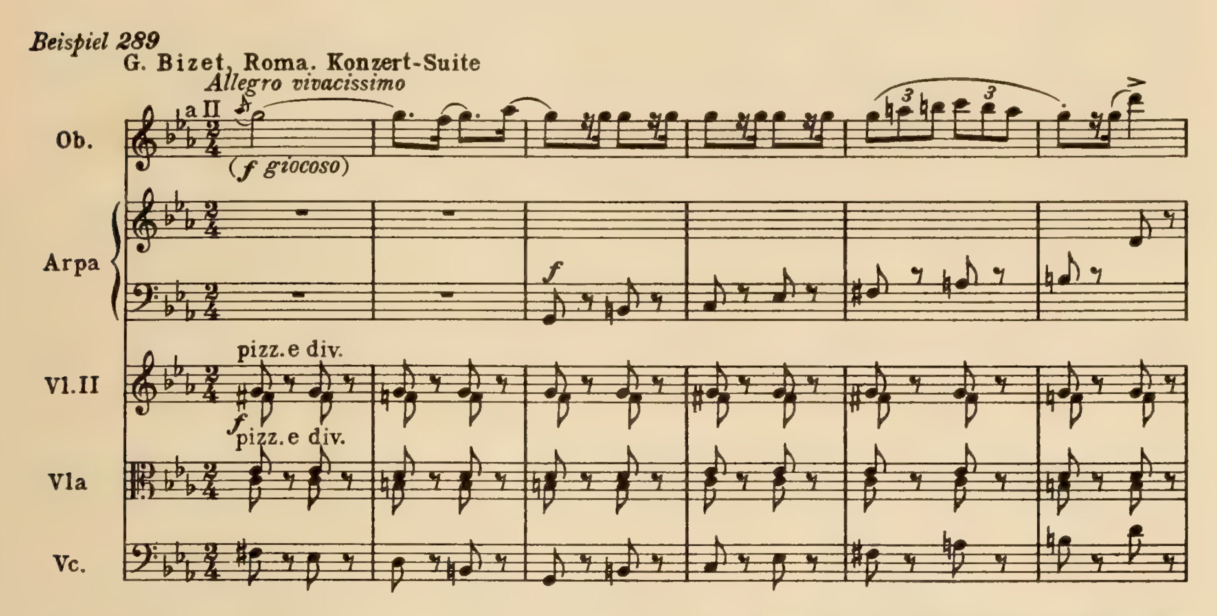


Schluß der Habanera aus Bizets „Carmen“ in Originalhandschrift.
Paris, Conservatoire.



Die erste Seite des Orgelchorals Nr. 1 von César Franck in Originalhandschrift.
Aus der Sammlung Alfred Coctot, Paris.

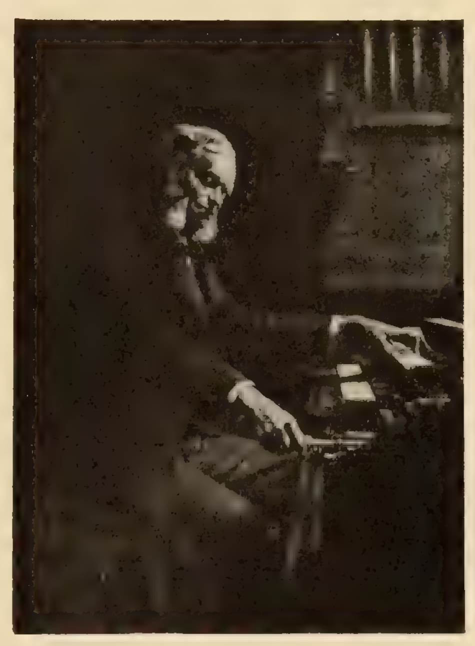
Beispiel 289

G. Bizet, Roma. Konzert-Suite



andere Kirchenkompositionen, den beiden Opern Francks war wenig Erfolg beschieden) — und die Instrumentalwerke, wie die d-moll-Symphonie, die Violonsonate, vier Klaviertrios, ein Klavierquintett, Orgel und Klaviermusik — das Gleichgewicht.

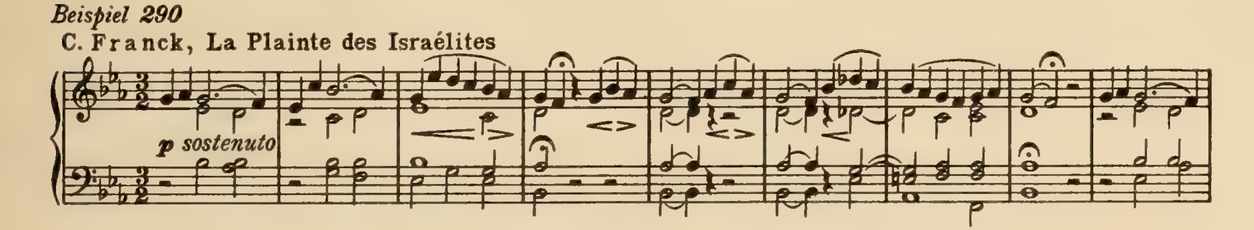
Schon in Francks erster Schaffensperiode, die sein Biograph Vincent d'Indy[7]) mit dem Jahre 1858 abschließen läßt, treten als charakteristische Zeichen seiner Schreibart hervor eine schwärmerische Weichheit, ein freilich durchaus unsentimentales Schwelgen im Klanglichen, eine Vorliebe für zarte, immer wieder berührte, gleichsam liebevoll abgetastete Vorhalte und für weibliche Endungen der Melodieausklänge. In dem unveröffentlichten Oratorium für Chor und großes Orchester „Plaines des Israélites" (Beisp. 290) tritt diese Haltung des jungen Komponisten schon deutlich hervor. Ein Schwärmerisches, das zwischen präraphaelitischer Naivität und Zartheit und einer bis in mystische Fernen sich verlierenden Ekstase das Feld fand, auf dem es sich ausbreiten konnte,
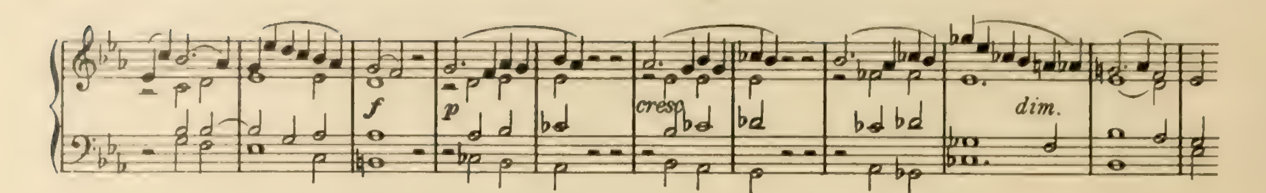


170. César Franck, von J. Rongier.
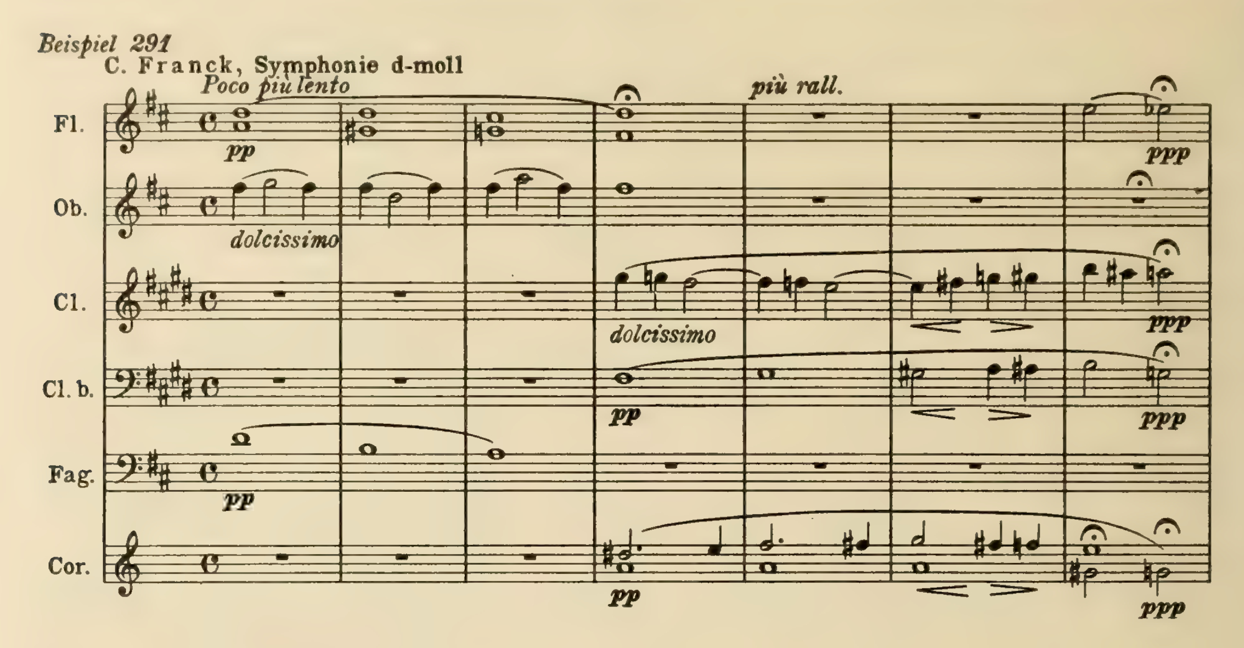
Beispiel 290
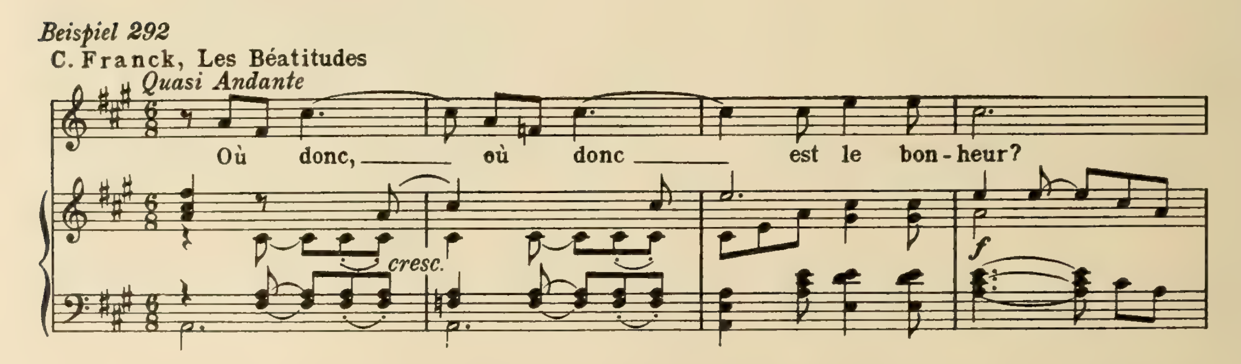
C. Franck, La Plainte des Israélites



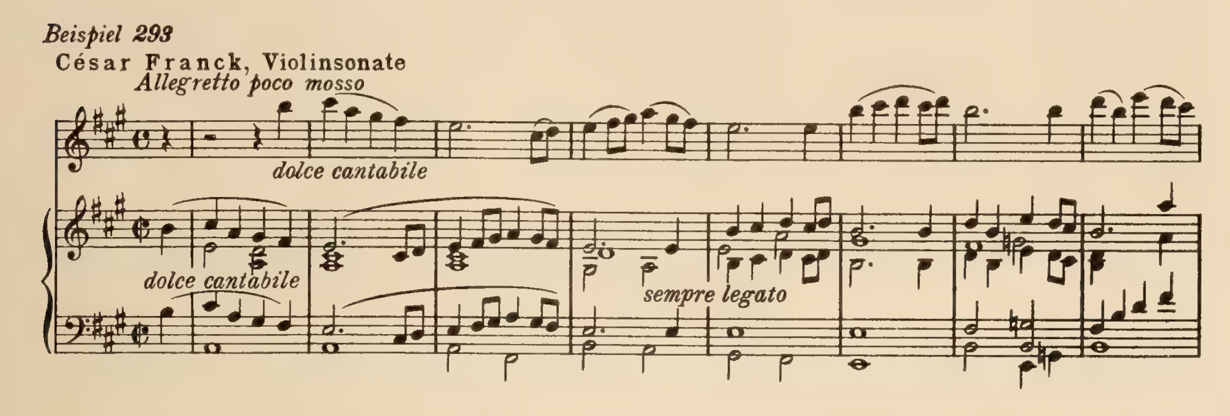


durchzieht alle späteren Kompositionen Francks, die instrumentalen (Beisp. 291), wie die vokalen (Beisp. 292).





Franck ist als gestaltender Musiker Nutznießer sowohl der altromantischen Schumannschen „poetischen Ganzheit", wie der neuromantischen Einheit. In der Violonsonate, einem seiner bekanntesten Werke, tritt dieses mehr poetische Verweben als architektonisch-feste Verbinden eines Hauptgedankens ins zyklische Gesamtwerk mit großer Eindringlichkeit in die Erscheinung, wie andererseits das kanonische Finale dieses gleichen Werkes von Francks großer technischer, mühelos gehandhabter Meisterschaft Zeugnis ablegt (Beisp. 293).

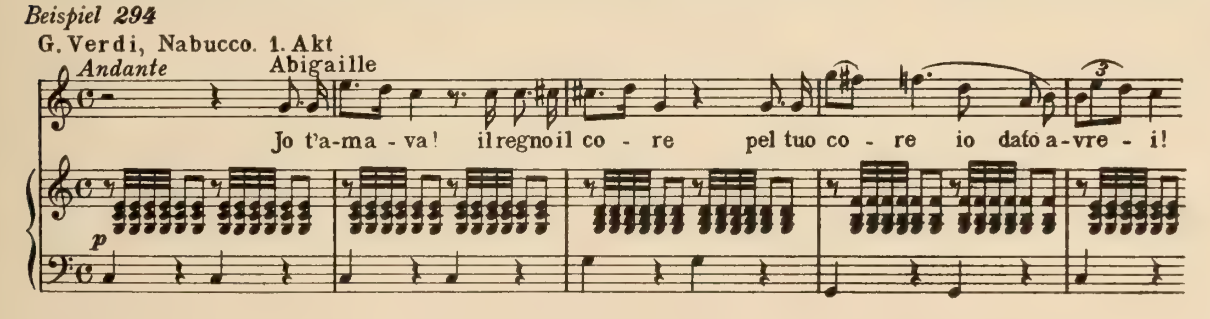


ITALIEN.

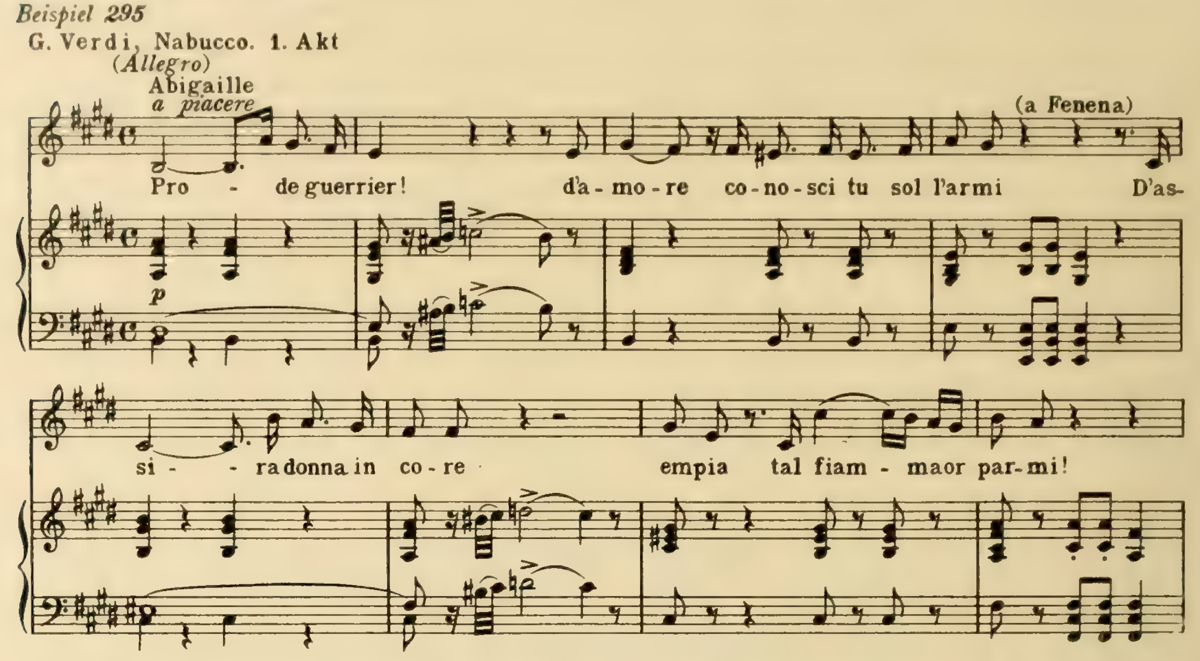
Saverio Mercadante hatte sozusagen als Verweser seines für kurze Zeit des wahren Führers entbehrenden Musiklandes in seinem 1830 ausgesprochenen Gedanken einer Musikreform in richtiger Erkenntnis der Lage der italienischen Tonkunst diese Reform auf die Oper beschränkt. In der Tat füllte sie den musikalischen Bezirk des Landes bis in die letzten Winkel aus. Die zeitgenössischen Musiker, so die P. A. Coppola (1793—1877), Giovanni Pacini (1796—1867), Luigi Ricci (1805—59), Federico Ricci (1809—77), Alessandro Nini (1805—80), Enrico Petrella (1813—77), Antonio Buzzola (1815—79), Thomaso Benvenuti (1838—1906) gingen an den reformatorischen Ideen Mercadantes achtlos vorüber. Zunächst waren seine ahnungsvollen Worte von dem Musiker, der „mit größerem Genie und mehr Phantasie" seine Gedanken ausführen würde, ins Leere gesprochen. Denn die ersten Werke dieses Vollenders, des im Jahre 1813 zu Roncole bei Busseto geborenen Giuseppe Verdi waren Fehlschläge.

Es ist eine Tatsache von ungeheurer kunstpsychologischer Bedeutung, daß der werdende Komponist durch tiefste menschliche Tragik — den Verlust seiner gesamten Familie in kürzester Zeit — und durch künstlerische Enttäuschungen schwerster Art hindurchschreiten mußte, um als geläuterter und früh ernst gewordener mit seinem eigentlichen Erstlingswerke „Nabucco" (Erstaufführung am 9. Mai 1842) die Laufbahn des Opernkomponisten zu betreten („Dies ist die Oper, mit welcher in Wahrheit meine künstlerische Laufbahn beginnt". Selbstbiographische Skizze).

Die Anfänge der von Mercadante erstrebten Reform zeigen sich hier schon in Hinsicht auf die Sorgfalt des Dramatischen. Verdi legt jetzt schon seine Hand auf einen großen Stoff aus der „über alles geliebten Bibel". Als Musiker freilich ist er überall gefesselt, traditionsgebunden. Aus der Nachbarschaft des Bellinismus, die ihm gefährlich droht (vgl. das Beispiel aus dem ersten Akt des Nabucco, Beisp. 294) vermag er sich — und hierin öffnen sich weite Ausblicke in die



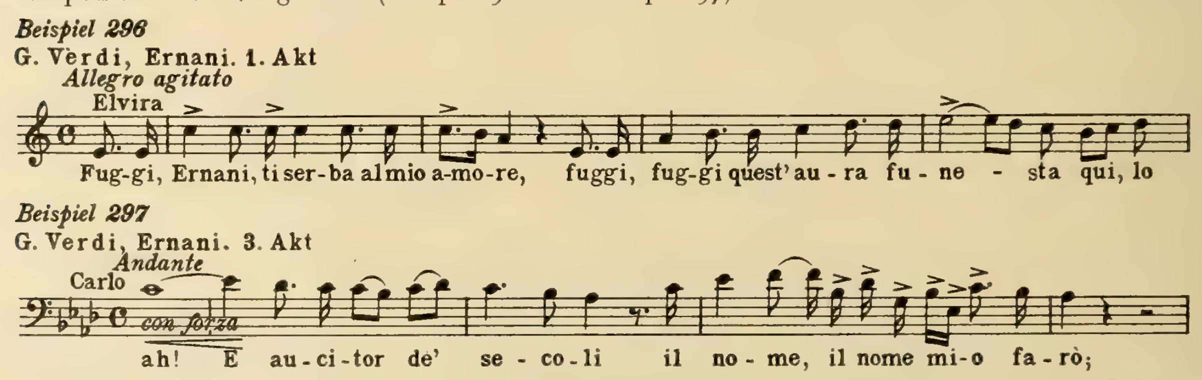
Zukunft durch einen größeren Schwung, ein tieferes Atemholen des Melodikers und durch rhythmische Spannungen zu retten, die noch mehr ankündigen und vorbereiten, als daß sie sich schon restlos entladen (Beisp. 295).



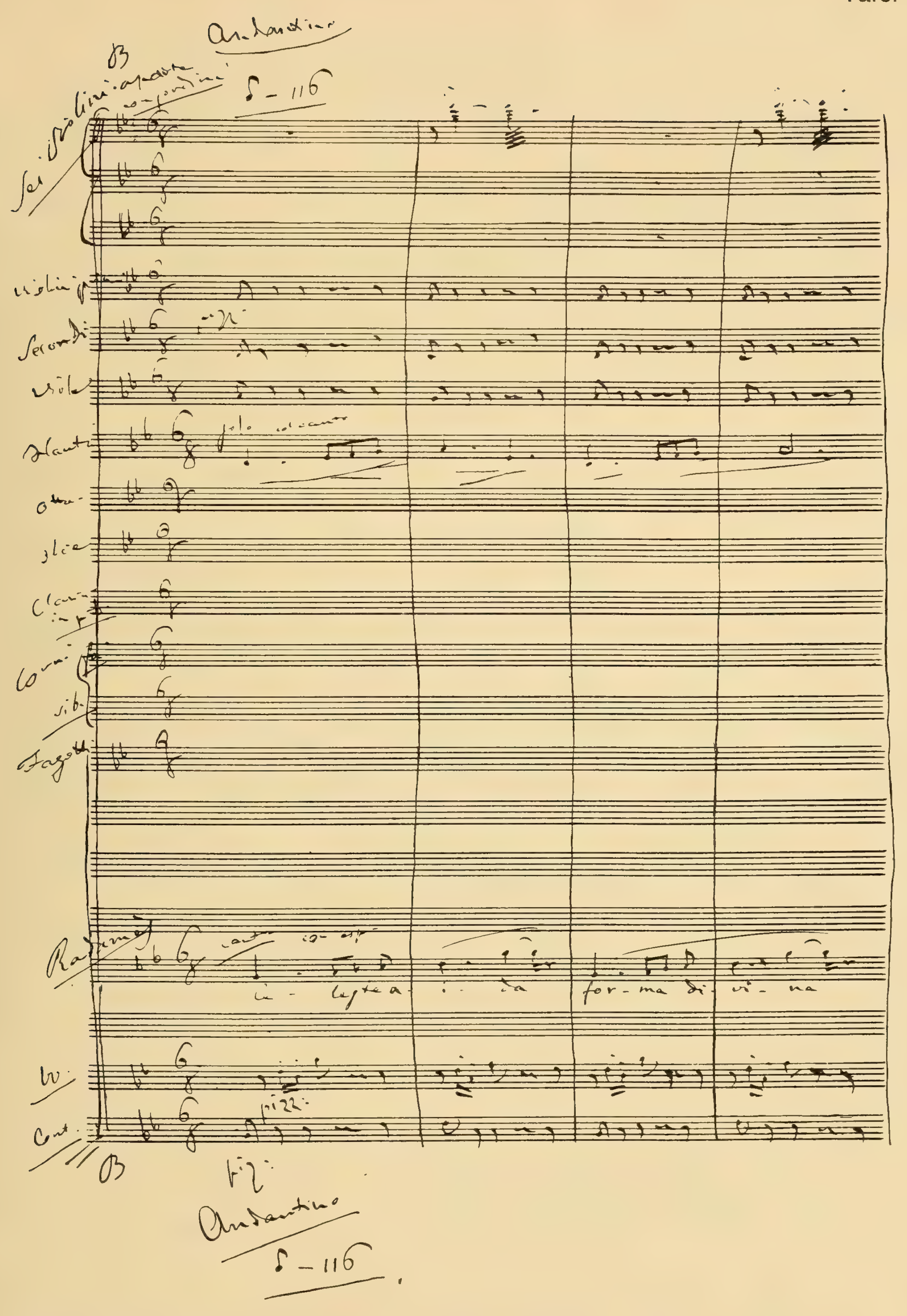
Die erste Auslösung dieser Spannung ist zugleich das Ausbrechen des kämpferischen, revolutionären Feuers in Verdis Seele. Giovanna d'Arco (1845), Attila (1846), I Masnadieri (Die Räuber 1847) sind die Hauptetappenpunkte auf dem bis zu Rigoletto beschrittenen Wege. Der Künstler, der durch sein

Avrai tu l'universo
resti l'Italia a me
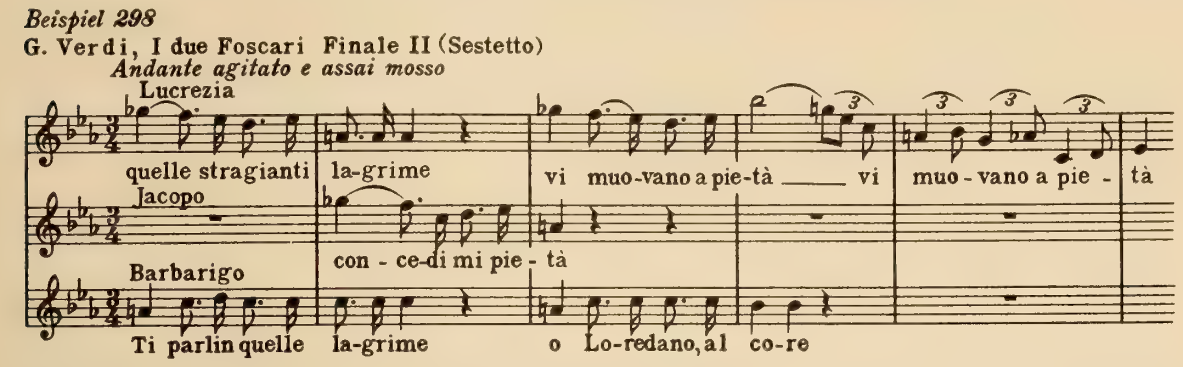
die politische Begeisterung seines Landes zur Siedehitze emportrieb, erprobt in dieser revolutionären Epoche sein Können in der Erfindung von Melodien, durch die ein Innenstrom rhythmischer Energien flutet, die zu der elementaren Thematik der französischen Revolutionskomponisten hinübergrüßen (Beisp. 296 und Beisp. 297).
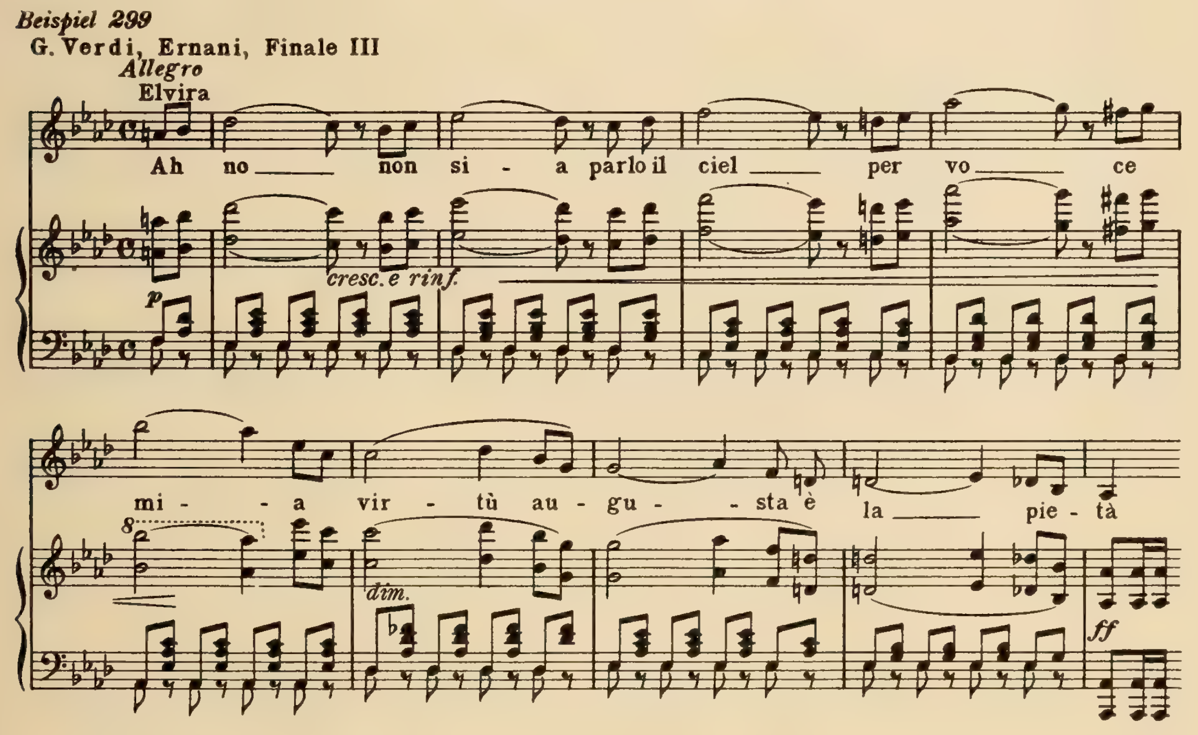


In den Opern der Epoche bis 1851 vollzieht sich ferner die Vorbereitung des echten Verdischen Pathos, auf das hier eine Stelle aus dem zweiten Finale der Oper „I due Foscari" (1844)



Eine Partiturseite aus Verdis „Aida“ in der Originalhandschrift. (Radames: O holde Aida . . .)



hindeuten soll, und weiter kündigt sich auch schon früh die Technik an, die hier als die der dynamischen Reihung bezeichnet werden soll. Motive werden hier nicht nur aneinandergesetzt und gestückelt. Das öde Sequenzieren der zeitgenössischen italienischen Oper wird überwunden durch die Kraft einer Innendynamik, die das Motiv vortreibt, es emportreibt und wieder absinken läßt als eine einzige flutende Welle. Von dieser Technik, die aus dem Tiefstande erfinderischen Könnens sich zu einem wahren Rinascimento der italienischen Opernmusik erhebt, gibt das dritte Ernanifinale das erste imposante Zeugnis (Beisp. 299).



Das Schaffen des mittleren Verdi mit den Hauptwerken Rigoletto (1851), Trovatore (1853), La Traviata (1853), Un Ballo in Maschera (1859), Macbeth (1865, Umarbeitung) setzt sich in Rigoletto die für den ganzen Bau charakteristische Fassade. Der Komponist legt das Ziel, dem er auf weiten Wegen zustrebte, das er schließlich aber in keckem Ansturm erreichte, in scharfen Strichen fest. „Ich will neue, schöne, große abwechslungsreiche, kühne Stoffe. Kühn bis zum äußersten, neu in der Form und bei all dem gut komponierbar. Wenn jemand sagt, ich

habe das so und so gemacht, weil es Romani, Camorano und andere so gemacht haben ... dann verstehen wir uns schon nicht mehr. Gerade weil es diese Großen so gemacht haben, möchte ich was anderes bekommen. In Venedig will ich die ‚Dame aux camélias' aufführen, die wird vielleicht ‚La Traviata' heißen. Es ist ein Stoff aus unserer Zeit. Ein anderer hätte das vielleicht nicht komponiert wegen des Kostüms, wegen der Zeit, wegen tausend anderer dummer Hemmungen. Ich tat es mit besonderem Wohlgefallen. Alles schrie auf, als ich einen Buckligen auf die Bühne brachte. Nun, ich war glücklich, den Rigoletto zu komponieren, ebenso war es bei Macbeth usw. . . ."[8])
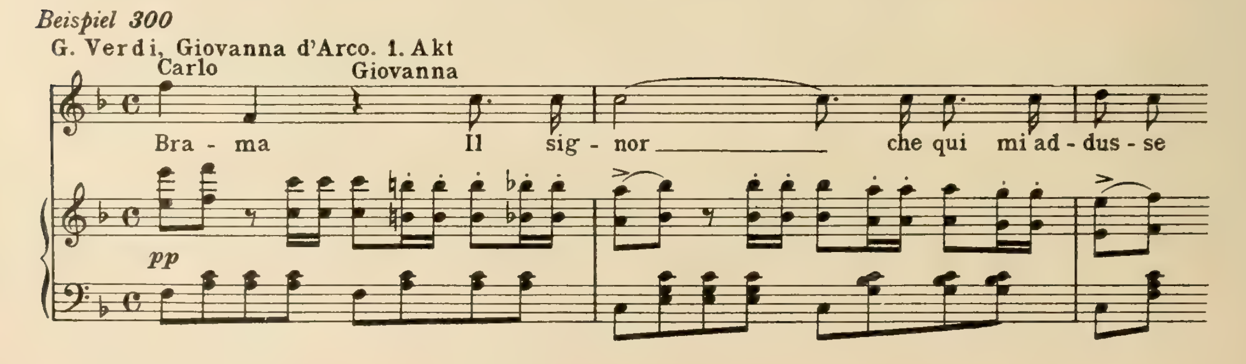
An diese charakteristische Äußerung soll noch ein weiterer Ausspruch des sein Werk gegen die Änderungsabsichten der Behörden verteidigenden Künstlers angeschlossen werden: „Ich finde es geradezu prachtvoll, diesem Menschen eine besonders lächerliche Mißgestalt zu geben, ihn leidenschaftlich, liebevoll sein zu lassen. Gerade um dieser Dinge willen bin ich auf den Stoff verfallen und wenn man mir seine Besonderheiten nimmt, kann ich keine Musik mehr dazu machen. Sagt man mir aber, daß meine Musik auch zu dem neuen Stück passen könnte, so gebe ich zur Antwort, daß ich solches Gerede nicht verstehen kann; ich will klipp und klar aussprechen, daß ich meine Musik, ob sie nun schön oder häßlich ist, nicht einfach hinschreibe, sondern daß ich immer bemüht bin, ihr einen Charakter zu geben."

Den Ursprung dieser charakteristischen Musik hat man in Antrieben von außen sehen wollen. Es ist Eduard Hanslick[9]) gewesen, der Kritik und wissenschaftliche Forschung auf lange hinaus auf die Fährte einer unter französischem und insbesondere unter Meyerbeerschem Einfluß erfolgten Transformation von Verdis Stil gelockt hat, und damit auf eine teils falsche, teils wenig belangreiche Fährte. Das Erlebnis des Dramatikers, unter dessen Auswirkung sich die Transformation des Stiles vollzieht, heißt nicht Meyerbeer, sondern Shakespeare.

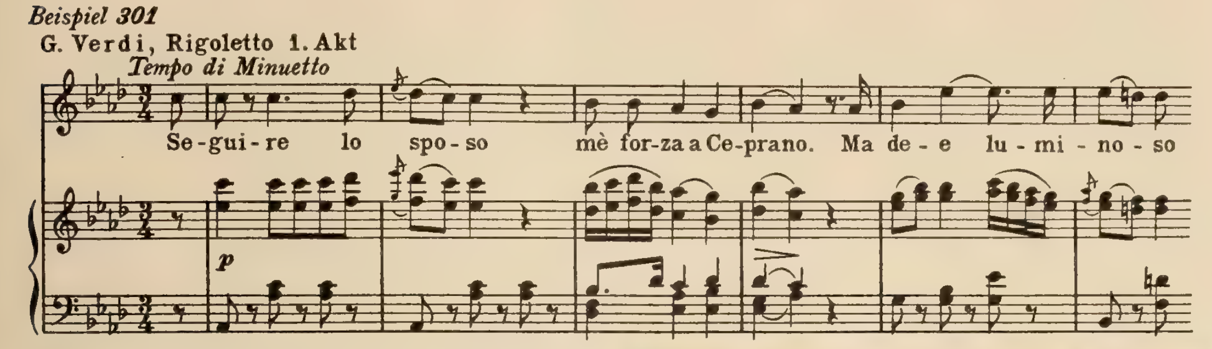
Schon der Rigoletto-Stoff ist trotz seiner französischen Herkunft nicht mehr durch die Welt der französischen Dramatik, sondern durch die Shakespeares, wie Verdi sie verstand, gegangen. Für den Musiker aber war es von entscheidender Bedeutung, daß er sich ebensowohl einer Anzahl von groben Effekten der Werke vor 1851 entledigte, wie daß er jetzt auch die große Sorglosigkeit der Verpassung von Dramatischem und Musikalischem überwand. Die Gegenüberstellung zweier Stellen aus Giovanna d'Arco (Beisp. 300) und aus Rigoletto (Beisp. 301) will an typischen Beispielen zeigen, wie Verdi das unbekümmerte Vorbeimusizieren am dramatischen Geschehen mit Donizettischen Allerweltsrhythmen in der Giovanna d'Arco im späteren Werke zugunsten des Musizierens in bewußten, höchstgespannten musikalisch-dramatischen Gegensätzen aufgibt. Das Vorbild ist hier ersichtlich das erste Finale aus Mozarts Don Giovanni. Am Äußerlichen, Reminiszenzartigen möge man nicht haften wollen — die inneren Bindungen aber liegen in der beiderseitigen Raffiniertheit eines harmlosen Musizierens

Beispiel 300

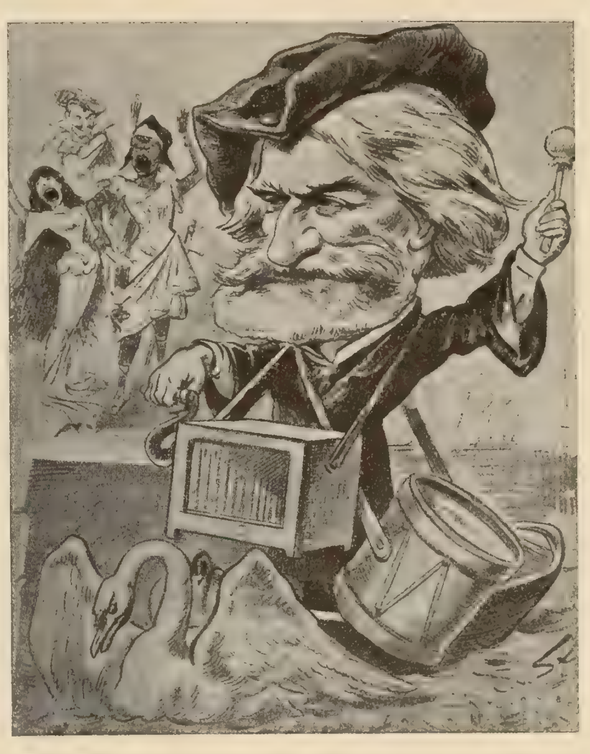
G. Verdi, Giovanna d'Arco. 1. Akt



Beispiel 301
G. Verdi, Rigoletto 1. Akt



auf dem Pulverfaß, in der Schaffung einer dramatischen Situation, die in ihrer scheinbaren Harmlosigkeit doch wie eine im Grunde grauenvolle Vision hingezaubert wird. Von Meisterhänden dort wie hier!
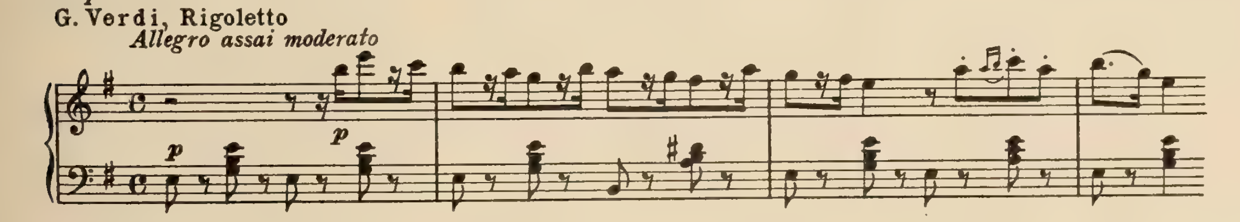


171. Verdi als welscher Wagner. Karikatur zum „Othello" von C. v. Stur. (Aus dem „Floh".)

Mit Rigoletto verschiebt sich der Schwerpunkt der musikalischen Dramatik Italiens. Gewiß neigt er sich jetzt zum Realismus hin, ist der Verismo auf dem Marsch, aber dieser Realismus ist tief im Psychologischen verankert. Das Grundmotiv des Werkes, jenes sich als echte Idée fixe in das Gehirn des Narren einbohrende Motiv beweist dieses ebensowohl, wie die Fassung der Melodien und Motive mit dramatischer Doppelbedeutung, in deren Erfindung sich Verdi als Meister zeigt (Beisp. 302).

Auch die letzte Schaffensperiode Verdis, die als Hauptwerke die 1871 zur Eröffnung des Suezkanals geschriebene Aida, Othello (1887), Falstaff (1893) umfaßt, ist bis in die jüngste Zeit von einer Wolke von Irrtümern umnebelt. Diese sind zentriert in der oft behaupteten Einwirkung des Wagnerstils auf den italienischen Künstler. Verdis „Bühnendrama für Musik" im Sinne eines Kunstwerks der Zukunft (Brief vom 17. August 1861 an Antonio Galla) aber hat mit dem Wagners in allen Grundbedingungen nichts gemeinsam. Schon Verdis Verwerfung alles Symphonischen

Beispiel 302
G. Verdi, Rigoletto



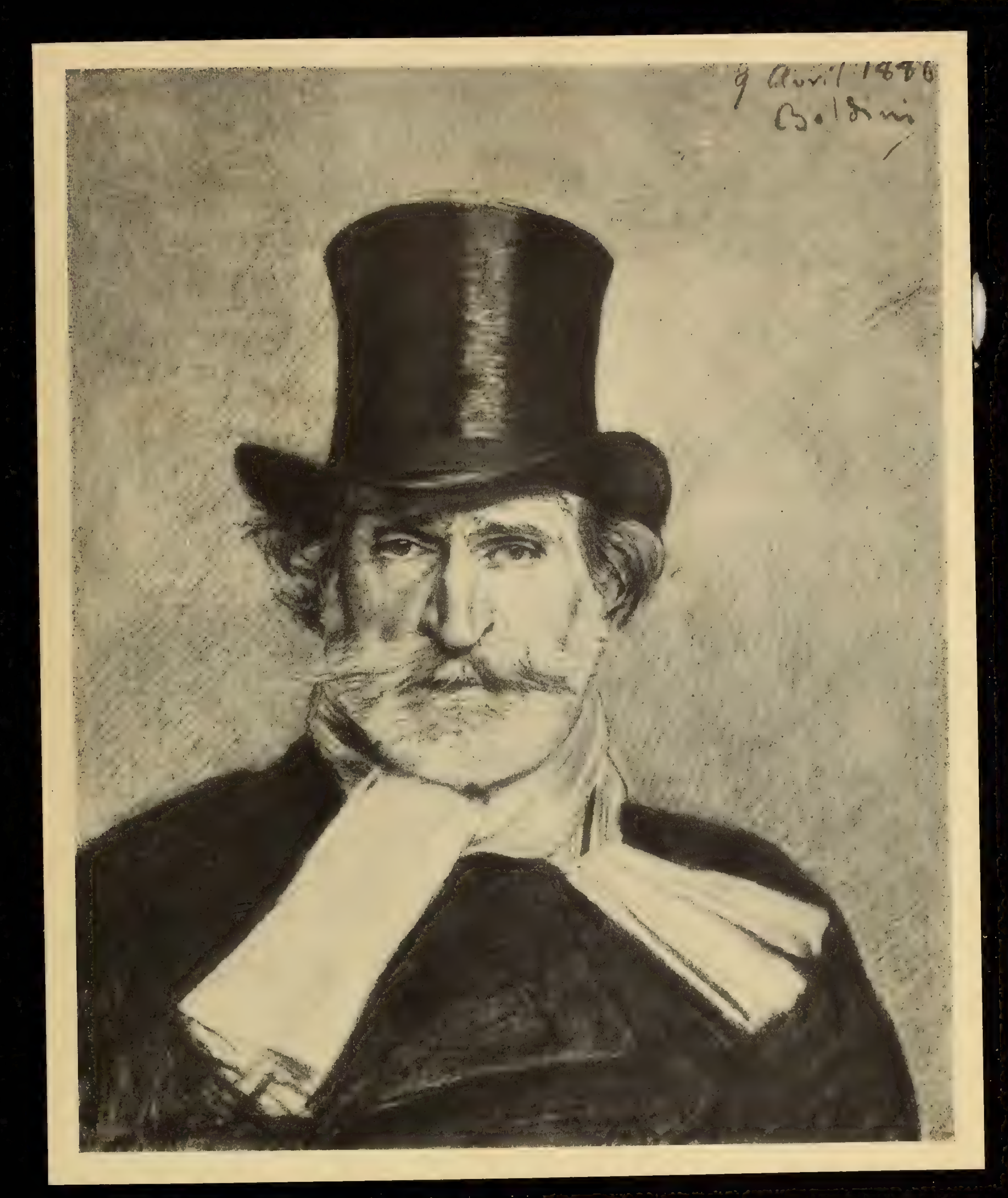


172. Gewitterszene im 1. Akt von Verdis „Othello". Nach der ersten Aufführung in der Mailänder Scala, 1887, gezeichnet von A. Bonamore. (Leipziger Illustrierte Zeitung.)

in der Oper, womit er den Weg meint, den die Instrumentalmusik in der dramatischen Musik bis zu Wagner eingeschlagen hat, eröffnet eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Kunst der beiden Meister. Zudem hat sich Verdi über den Unterschied zwischen italienischer und deutscher Opernkunst so deutlich ausgesprochen, daß für die Einwirkungsthese auch die letzte Stütze entfällt.

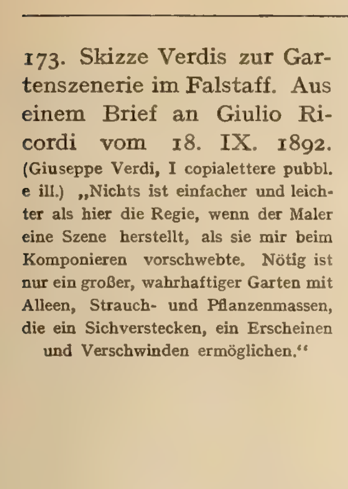
„Wenn die Deutschen von Bach ausgehend zu Wagner gelangt sind, so tun sie das als gute Deutsche und alles ist in Ordnung. Aber wenn wir, Nachkommen eines Palestrina, Wagner nachahmen, so begehen wir ein musikalisches Verbrechen und tun etwas Unnützes, wenn nicht gar Schädliches"[10]).

Von dem hier klar hervortretenden Bestreben zur Reinerhaltung der Stile soll ein Blick auf die beiden charakteristischen Spätwerke Verdis, auf das Requiem und auf Falstaff geworfen werden. Lieber zerbricht der Künstler die Forderungen des streng kirchlichen Geistes, als daß er seinen Stil verletzt, seine Schreibweise auch nur um ein Stück von der Grundlinie ihrer Wesensart abbiegen läßt. Auch das Tiefsinnigste und Symbolische bleibt im Requiem immer noch faßbar, kehrt wenigstens eine Seite noch nach außen, wie es die Lagerung der Außenstimmen der hier mitgeteilten Stelle aus dem Kyrie schlagend beweist (Beisp. 303). Die sich gleichsam verlierende Baßlinie ist eine der zahlreichen thematischen Umformungen des Hauptthemas des Requiem, eines chromatischen Themas, das schon in dem Ausbruch des „Dies irae" in einer Fassung hervortritt, die sich von den dramatischen Höhepunkten Verdis nicht unterscheidet (Beisp. 304).
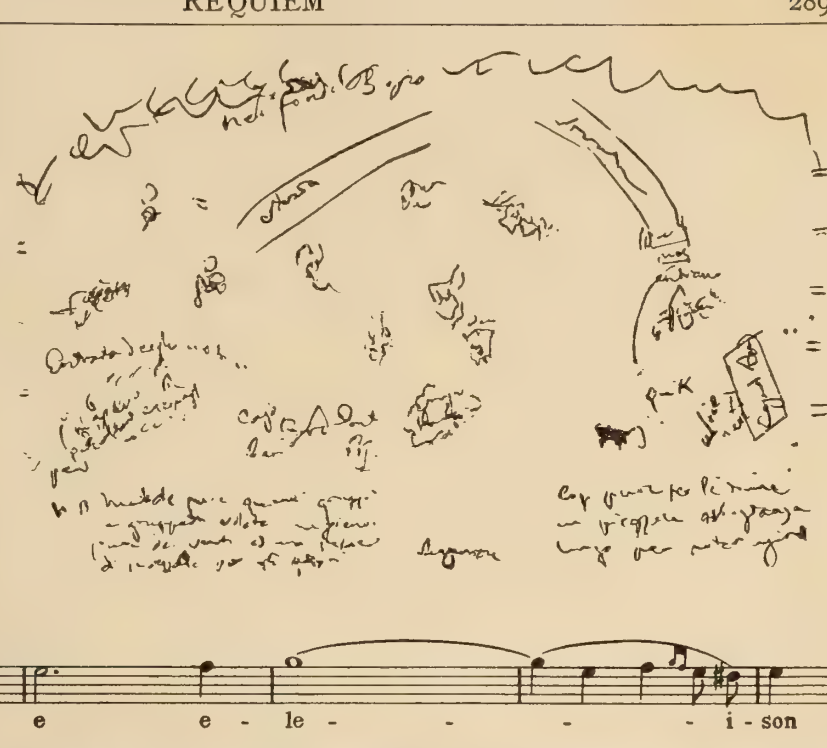


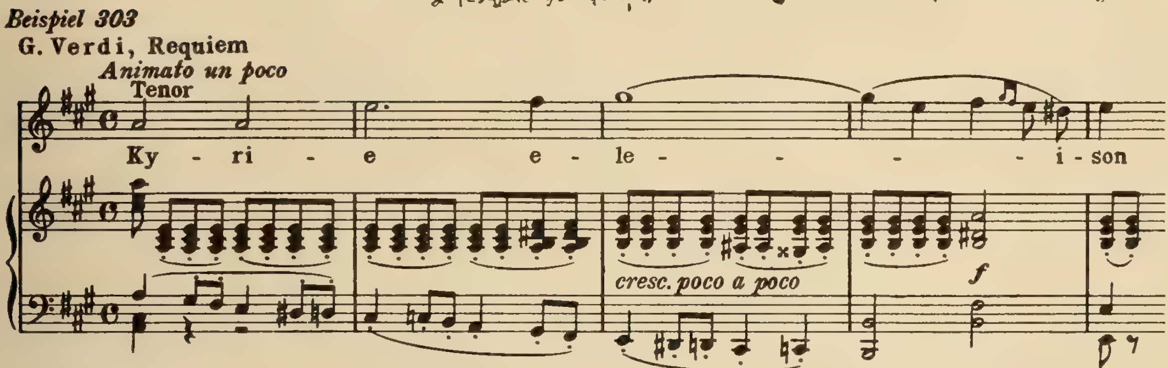
Giuseppe Verdi. Gemälde von Giovanni Boldini.
Casa di Riposo per Musicisti, Mailand.
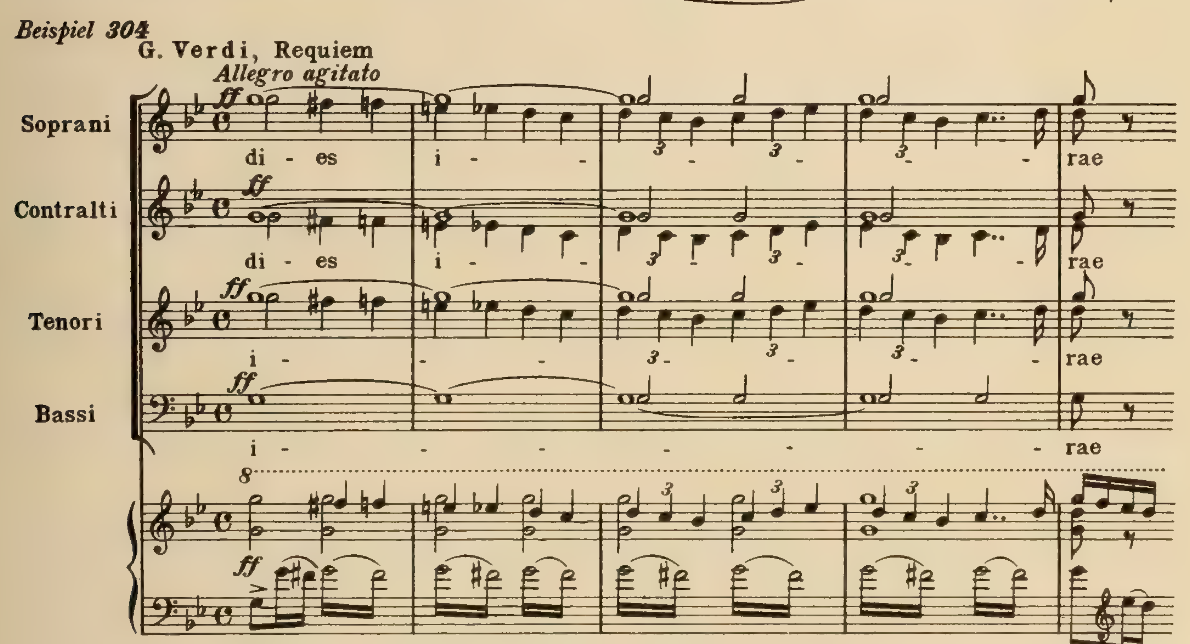




173. Skizze Verdis zur Gartenszenerie im Falstaff. Aus einem Brief an Giulio Ricordi vom 18. IX. 1892. (Giuseppe Verdi, I copialettere pubbl. e ill.) „Nichts ist einfacher und leichter als hier die Regie, wenn der Maler eine Szene herstellt, als sie mir beim Komponieren vorschwebte. Nötig ist nur ein großer, wahrhaftiger Garten mit Alleen, Strauch- und Pflanzenmassen, die ein Sichverstecken, ein Erscheinen und Verschwinden ermöglichen."

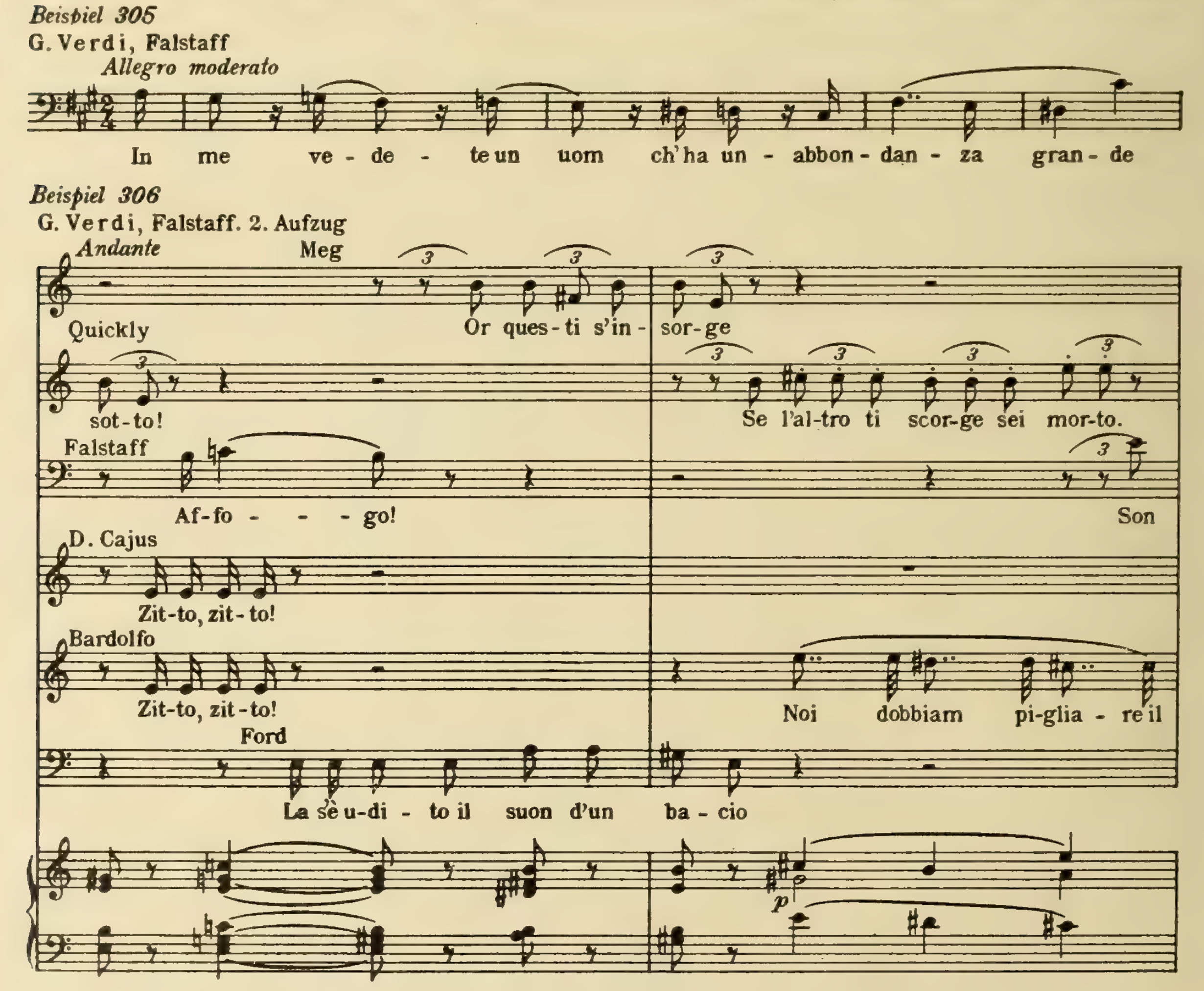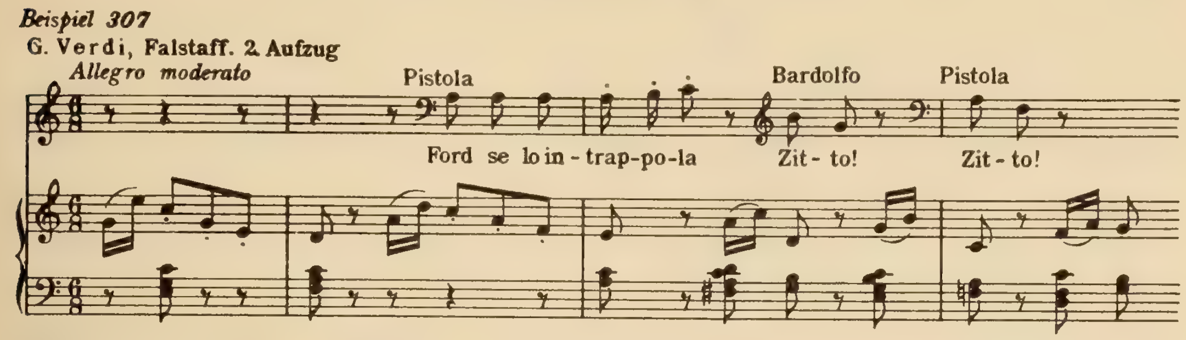






Die sich in Falstaff vollziehende Erfüllung von Verdis vierzigjährigem Verlangen nach der komischen Oper ist zugleich eine Erfüllung im individuellen wie nationalen Sinne. Denn wie hoch sich im Werke auch alles türmte, was dem Künstler Auffangen im Drama von des Lebens ewigem Spiel bedeutete, zu wie großer geistiger wie technischer Verfeinerung der Spieltrieb von Verdi auch geführt wurde, alles dieses bedeutet nicht Entrückung in die Einsamkeit eines alleinstehenden Alterswerkes. Dieser im Wunsche vierzig Jahre lang schon beschrittene Weg mündet wieder aus bei einer der Quellen der nationalen dramatischen Kunst, bei der im höchsten Sinne zu verstehenden Typik der komischen Oper Italiens. Nichts Einzelnes, kein veristisches Einzelfaktum des Lebens interessiert den alten Meister, sondern nur die Gestalt an sich: „Falstaff ist ein armer Narr, der alle möglichen Schlechtigkeiten begeht, aber auf lustige Art. Er ist ein Typ." — So eröffnet Verdi mit diesem Worte selbst die Zugänge zu einer Partitur, in der letztlich alle Wirkungsträger dieses im Verdischen Sinne Lustigen typischer Art sind. Das gilt von der vokalen wie instrumentalen Seite, gilt von den Äußerungen der Einzelpersonen (Beisp. 305), dem Ensemble (Beisp. 306), wie von der gestischen Beweglichkeit der Instrumentalmelodik (Beisp. 307).

Jetzt treten die charakteristischen Gegensätze zur Kunst Wagners scharf hervor. Da, wo der Deutsche das Wesen des rein Menschlichen im Idealistischen auffängt, erfaßt es Verdi im

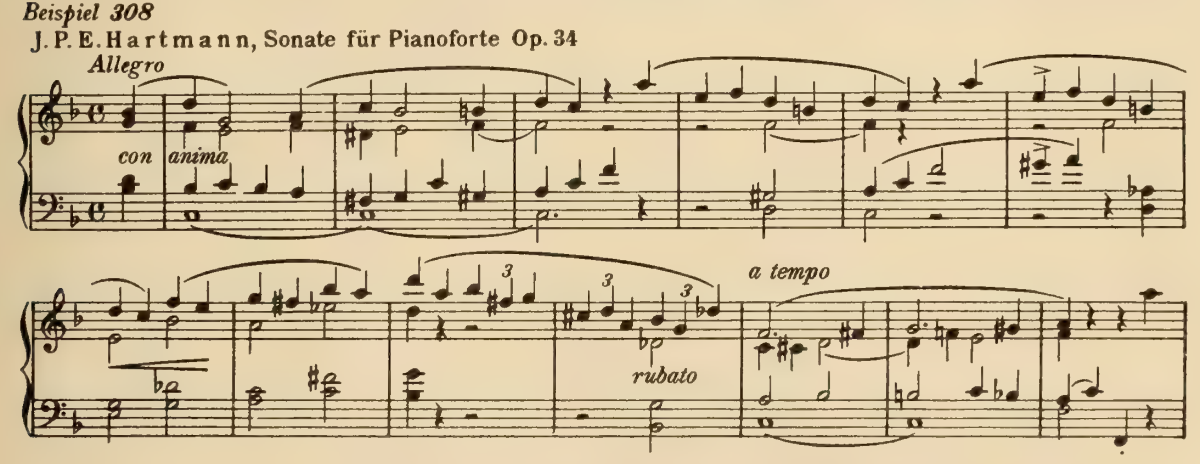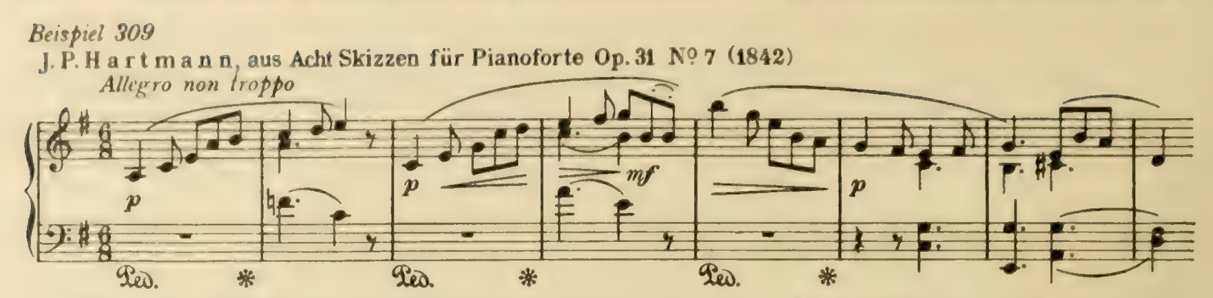




Rahmen des Realistisch-Typischen. Und wo auf der Bühne der komischen Oper Italiens sich nach Rossinis „Barbier“ durchweg nur noch Marionetten bewegten, legt sich jetzt der Rahmen einer großen Tradition um wirkliche Menschen, um von der Schwere der Tragik Erlöste. Dieses Ziel lag in der Richtung des Schöpfers einer nationalen Kunst, dem es nach seinem eigenen Worte darauf ankam, stets an der Eigenart seines Volkes festzuhalten.

MUSIK DER NORDISCHEN VÖLKER.
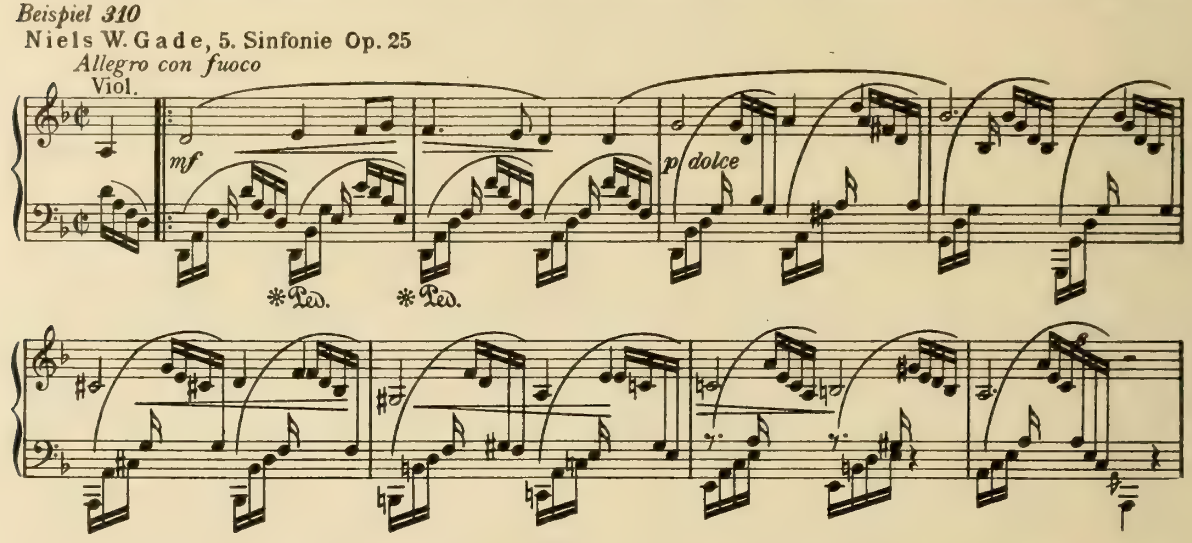
Die Entwicklung der Musik der nordischen Länder im 18. Jahrhundert und speziell die Dänemarks steht zunächst unter dem beherrschenden Einfluß der deutschen Tonkunst. Das Triumvirat der ersten bedeutenden Musiker Dänemarks in klassischer und romantischer Zeit F. L. Ä. Kunzen (1761—1817), Friedrich Kuhlau (1786—1832) und C. E. F. Weyse (1774—1842) ist deutscher Herkunft. Deutsches Blut fließt auch in den Adern von J. P. E. Hartmann (1805—1900), der seit seiner schnell bekanntgewordenen Vertonung von Oehlenschlägers „Die goldenen Hörner“ als Repräsentant der dänischen Tonkunst angesehen wurde. In seiner gefühlsschwelgerischen Weichheit gemahnt Hartmann deutsche Ohren oft an Spohr, und in der Mischung von Realismus und Idealismus, von der A. Hammerich[12]) spricht, werden wir Deutsche das Schwergewicht in letzterem ersehen, in jener leicht nebulosen, idealistischen Romantik, deren bedeutendster Vertreter bei uns Spohr gewesen ist. (Vgl. das Beisp. aus Hartmanns Klaviersonate op. 34; Beisp. 308.) Das speziell Nordische tönt bei Hartmann gern



in einer Art von Plein-air-Romantik, in einer scheinbar unpersönlichen Freiluftmusik, die aber — in der hier mitgeteilten Stelle (Beisp. 309) — in der schmachtenden Nonakkordkadenz wieder ins Persönliche, Gefühlsschwelgerische zurückflutet.



Für den bedeutendsten Vertreter der dänischen Musik Niels Wilhelm Gade (1817—90) ist es von schicksalhafter Bedeutung, daß ihn Felix Mendelssohn-Bartholdy in den Leipziger Kreis einführte. Leipziger Geist ist Gade, ganz in dem Sinne, in dem Mendelssohn es ihm gegenüber geäußert hat, ein Freund fürs Leben geblieben. Zum Beweise dieser Tatsache mag der gänzlich Schumannsche Anfang des Allegro con fuoco aus Gades Fünfter Symphonie dienen (Beisp. 310). Nicht gerade zahlreiche Kompositionen, wie die Ouvertüre ,,Nachklänge aus



Ossian", die c-Moll-Symphonie, die Chorkomposition ,,Erlkönigs Tochter", die Suite ,,Holbergiana", das Ballett ,,Eine Volkssage" gehören der eigentlich nordischen Nationalmusik an, während der spätere Gade, der aus dieser nationalen Quelle ,,nichts mehr herauszubringen" glaubte — Schumann hat es ihm schon vorausgesagt — sich mehr und mehr entnationalisierte.

Gade sowohl wie der bedeutendste dänische Komponist neben ihm — P. A. Heise (1830—79) — werden von dem Gesamturteil mit betroffen, das Georg Brandes über die dänische Romantik gefällt hat, von der er sagte, daß sie niemals Naturen wie E. T. A. Hoffmann hervorgebracht habe. ,,Die dänischen Romantiker verlieren an fesselndem und überwältigendem Leben und an Energie, was sie an Lesbarkeit und Klarheit gewinnen" (Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts II). Die Intensität der Tonsprache haben Gade und Heise in einem inneren Mitmachen der deutschen romantischen Bewegung bis zu Tannhäuser und Lohengrin gesteigert. Die von beiden Werken ausgehenden Wellen haben auch ihre Schöpfungen berührt, wie besonders Heises auf jeder Seite interessante dänische Nationaloper ,,König und Marschall" (1878) bekundet.

Der Neuromantik hat sich die von Hartmann und Heise geführte dänische Musik verschlossen. Sie folgte dem Führerwort Gades, der mit deutlicher Anspielung auf die deutsche

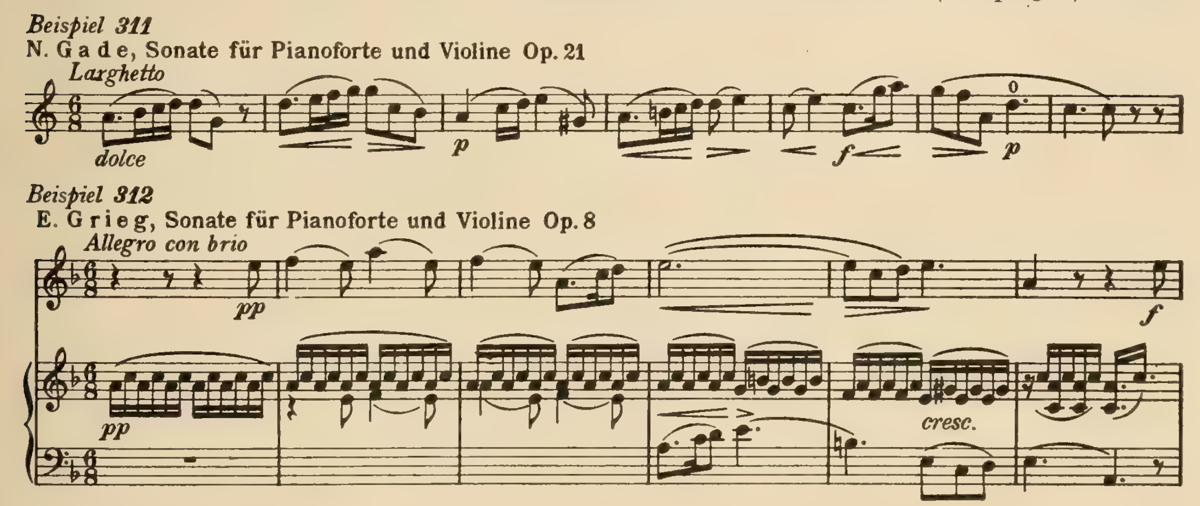
neuromantische Schule in einem Klara Schumann gegenüber gesprochenen Wort „das Schöne über den Effekt" stellte[13]).



174. Niels W. Gade.

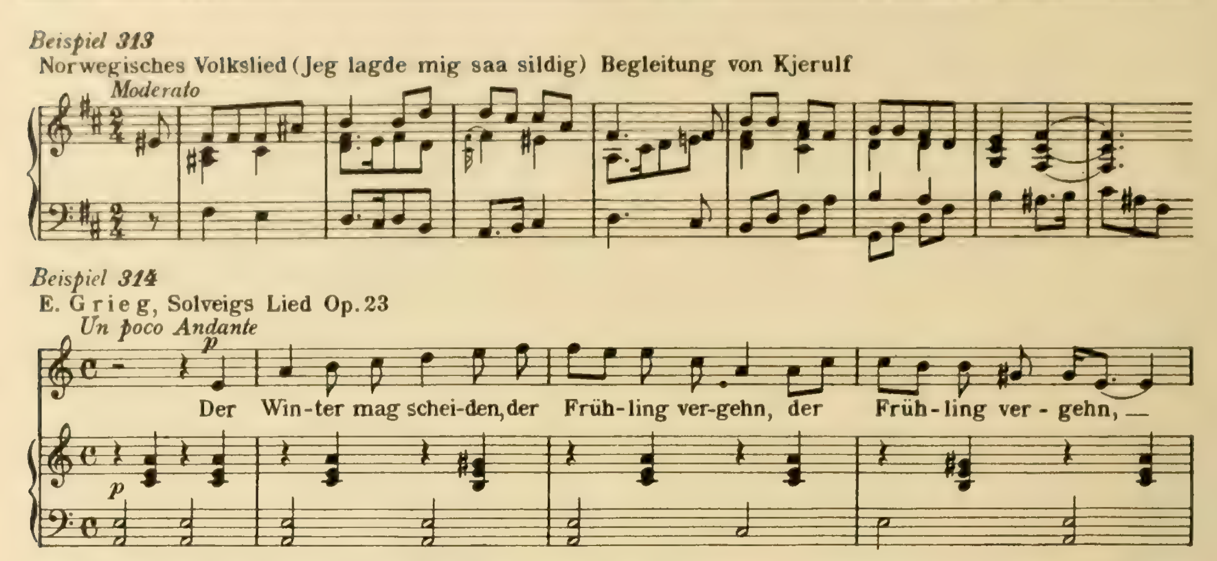
Der die nordische Musik zur höchsten Höhe führende Norweger Edvard Grieg (1843—1907) ging zunächst als Schüler des Leipziger Konservatoriums einen dem Gadeschen sehr ähnlichen Weg. In seiner selbstbiographischen Skizze hat er besonders auf den Umschwung hingewiesen, der unter Einwirkung des hochbegabten nordischen Musikers Richard Nordraak (1842—1866) erfolgte: „Es fiel mir wie Schuppen von den Augen; erst durch ihn lernte ich die nordischen Volksweisen und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den Gadeschen Mendelssohn vermischten weichlichen Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein, auf welchem die nordische Schule sich jetzt befindet."

Die in diesem Selbstbekenntnis berührte Sachlage sei hier an zwei gesangreichen Themen veranschaulicht, von denen das Thema Gades in der Tat eine zwar empfundene, sehr gefühlvolle, aber sich durch ihre „Stellung" nicht besonders scharf heraushebende Romantik charakterisiert (Beisp. 311), während Grieg sich ersichtlich an dem weithallenden Moll-Charakter seiner heimatlichen Volkslieder berauscht (Beisp. 312). Außer
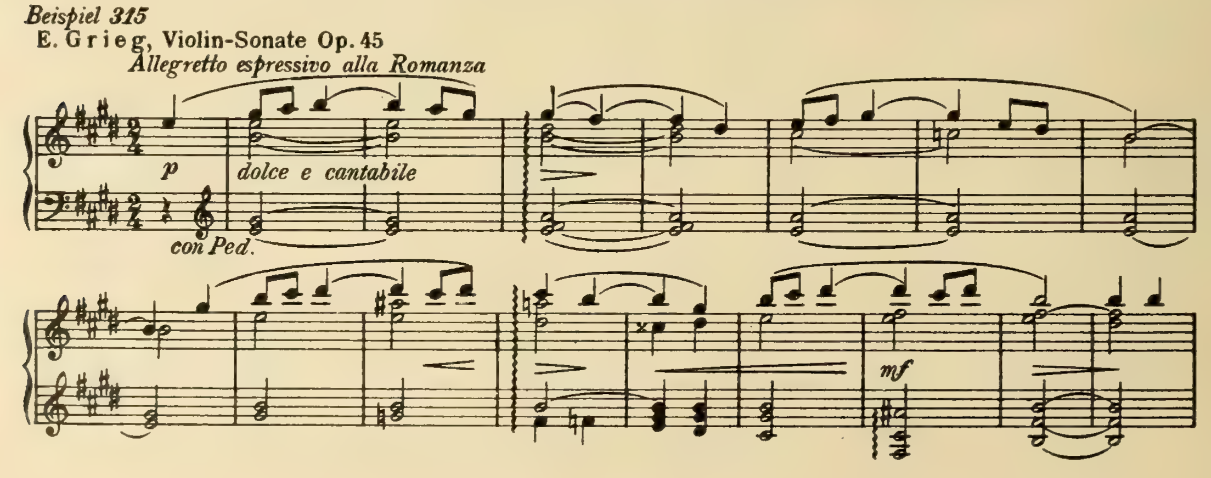


Nordraak mag auch der feinsinnige norwegische Komponist Halvdan Kjerulf (1815—68) durch die stark nordische Färbung seiner Musik Grieg beeindruckt haben. In Kjerulfs Volksliedersammlung findet sich ebenfalls die Volksweise, die durch Griegs Verwendung in Solveigs Lied von allen nordischen Volksliedern die weiteste Verbreitung gefunden hat (Beisp. 313 und 314).

Das Liedhafte-Lyrische bleibt — gefordert und gefördert durch Neigung wie eine die beschauliche Besinnlichkeit zur Lebensvoraussetzung machende Konstitution — die Domäne



des Griegschen Schaffens. Sie bleibt es trotz der Gegenwehr gegen den Leipziger Geist, dem Gade unterlag, der dennoch in stark nordisch gefärbter Tönung in das Heim der echten Hausmusik der Griegschen Klavierminiaturen Einzug hielt. Während die Welt schon lange in den Klavierkompositionen dem Herzschlag des großen Lyrikers lauscht, steht der Liedkomponist noch immer im Schatten seiner eigenen instrumentalen Lyrik. Der überbetonten Wertschätzung einzelner Gesänge („Ich liebe dich", „Im Kahne") steht eine fast vollständige Unkenntnis der bedeutendsten Lieder, wie etwa der Gesänge nach Texten Holger Drachmanns, oder der zwölf Vinje-Lieder op. 33 gegenüber.

Aus lyrischem Grundstoff ist auch die Mehrzahl der Kammermusikwerke Griegs geformt, von denen hier die Klaviersonate op. 7, die drei Violinsonaten op. 8, 13, 45, die Cellosonate op. 36, das Streichquartett in g-Moll op. 27 besonders genannt seien. Nicht etwa schon im Einfall, wie bei dem Lyriker Jensen, liegt der Grundfehler des architektonischen Aufbaus der großen Formen bei Grieg, sondern, wie seine Durchführungen beweisen, in dem Fehlen des Willens zur gestrafften Verarbeitung. Die Hand des formenden Meisters gestaltet mit Vorliebe kleine Bogen, vom Volkslied stammt die Vorliebe für kleinsymmetrische Verhältnisse, eine Sequenz zaubert die andere hervor, blüht aus der anderen heraus (Beisp. 315).



Griegs Eigenart prägt sich nicht minder scharf in seiner zu Ibsens Peer Gynt geschriebenen Musik aus, in der er instinktsicher der von Gedanken überfrachteten Dichtung Ibsens die Ausweitung ihrer spärlichen lyrischen Partien gab. Und nicht nur in ihren musikalischen Qualitäten, sondern gerade in dieser Notwendigkeit der Weitung der vom Dichter auf zu engen Raum gelegten Atempausen des Dramas beruht die vom Erfolg bewiesene Bedeutung der Griegschen Mitarbeit.

175. Autograph der ersten Seite von Griegs ,,Hochzeitstag auf Troldhaugen". Der ursprüngliche Titel lautete: ,,Die Gratulanten kommen". (Mit Genehmigung des Verlages C. F. Peters, Leipzig, dem Besitzer des Manuskriptes.)

Grieg gehört zu den seltenen Künstlertypen, die es meisterhaft verstehen, in ihrem an einen entwicklungsgeschichtlichen Gefahrenpunkt gestellten Schaffen einen Ausgleich zwischen Manier und Originalität zu finden. Ist seine Rhythmik notgedrungen etwas einförmig, oft der Manier verfallen, so weist andererseits Griegs harmonische Sprache Feinheiten auf, die zum Reizvollsten gehören, das die Spätromantik hervorgezaubert hat. Grieg ist unerschöpflich in den Varianten ,,seiner" Septlösungen (Beisp. 316), in dem Mischen von Tonika- und Dominantklängen, zumeist über Orgelpunkten (Beisp. 317 und 318), in der aparten Anwendung der Moll-Dominante in Dur. (Vgl. die Heraushebung des Wortes ,,Todesnot" in dem Liede ,,Am Strome", Beisp. 319.)

Griegs Musik bedeutet eine letzte Ausschöpfung des Altromantischen im nordischen Bezirke. Bei aller rechten Würdigung dessen, was er der deutschen Musik verdankte, grenzt er doch die

Beispiel 316
E. Grieg, Du bist der junge Lenz
rit. pp

Beispiel 317
E. Grieg, Verrat Op. 33. Nº 10
Andante doloroso
Freun - - des - treu - e!

Beispiel 318
E. Grieg, Albumblätter Op. 28
Vivace
pp

Beispiel 319
E. Grieg, Am Strome Op. 33. Nº 5
Poco Andante tranquillo
p pp ff p
die Welt__ ihm bracht und To - des - not.
p dim. ppp pp pppp

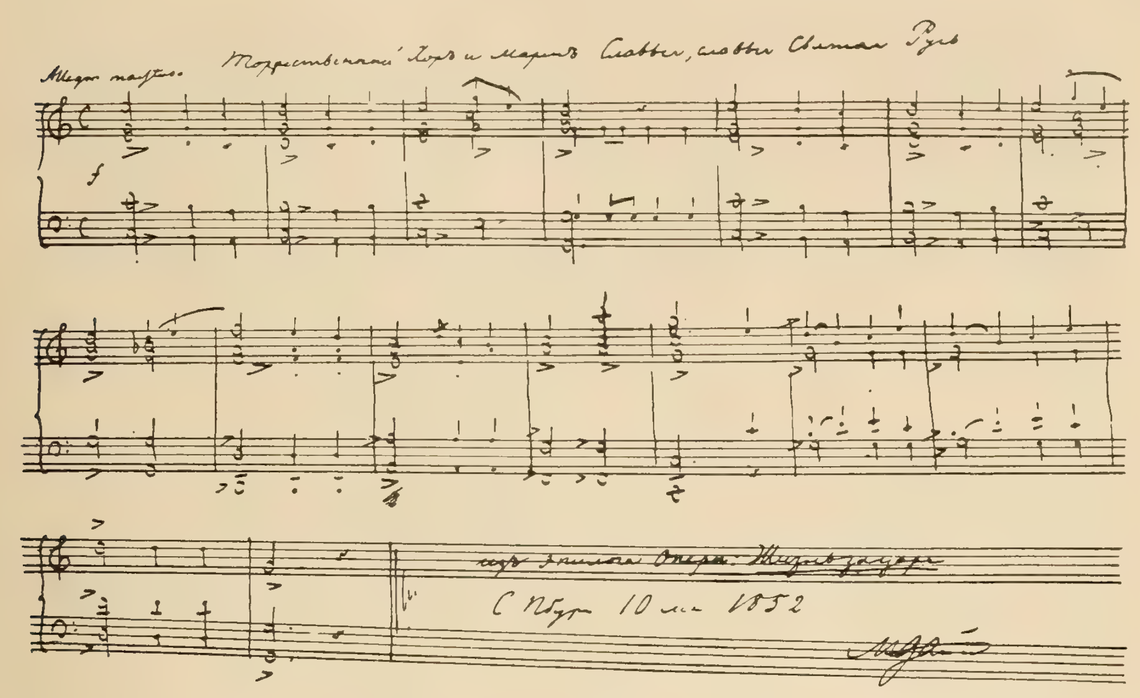
Klarheit des nordischen Künstlers scharf ab gegenüber dem deutschen Bedürfnis, „sich in einem langen Wortschwall auszudrücken“[14]). Von dem, was er einmal „die Farbenorgien von Deutschlands moderner romantischer Schule“ genannt hat, wandte er sich ab, ein Wissender um die Begrenztheit der eigenen Welt.



176. Michael Iwanowitsch Glinka. Gemälde von Ilja Repin.

RUSSLAND.

Die russische Musik des 19. Jahrhunderts ergießt sich in drei Hauptströmungen, bei denen die Musikgeschichtschreibung zumeist mehr die Verschiedenheit der Richtungen betont hat, als die Gemeinsamkeit ihres Ursprungs aus romantischer Quelle. Deshalb seien diese drei Hauptrichtungen hier bezeichnet als romantisch-nationale, romantisch-realistische und romantisch-kosmopolitische. In der Romantik verwur-



177. Autograph des Triumphchors und -marsches aus Glinkas „Leben für den Zaren".

zelter, schrankenlos sich gebender Individualismus ist ebenso die einen Glinka oder einen Mussorgskij charakterisierende Eigenschaft, wie sie der Wesensart etwa des kosmopolitischen Gruppenführers Tschajkowskij verhaftet ist. Anders als bei den meisten deutschen und französischen Romantikern bricht sich dieser Individualismus durch das Prisma der romantischen Erfassung des eigenen Volkstums, und wenn auch im geringeren Grade und in schwächerer Strahlung noch bei der kosmopolitischen Gruppe.

Nach den die italienische Epoche der russischen Musik ablösenden Vorversuchen der russischen Musiker Aljabjew, Warlamow, N. A. Titow, A. Werstowskij (1799—1861) übernimmt Michael Iwanowitsch Glinka (1804—57) die Führung der romantisch-nationalen Gruppe. Das Streben nach einem „durch und durch nationalen Stoffe" formt sich in dem Werke „Das Leben für den Zaren" (1836) zum eigentlichen ersten Hauptwerke der national-russischen Oper. Das Pseudo-Volkstümliche der Vorversuche schwindet zwar nicht vollständig aus Glinkas Schaffen, aber es tritt doch schon weit in den Hintergrund gegenüber einem jetzt in seiner charakteristischen Eigenart erfaßten volkstümlich-Nationalen, das eine wichtige Komponente von Glinkas Stil bildet.

Bei Glinka findet schon die uncharakteristische, schematische Harmonisierung der echten Volksmelodien ein Ende, wie sich auch in der Architektonik der Zweitaktgruppen oder in den litaneienartigen Wiederholungen das durchsetzt, was die moderne Forschung[15]) als typische Eigenschaften im russischen Volksgesang festgestellt hat (Beisp. 320 und 321). In Gegensatz zu dieser Freiheit in der Verwendung volkstümlichen Gutes spricht Glinkas ariose Melodik noch oft eine vom Instrumentalen stark beeindruckte Mischsprache (Beisp. 322).

Das Schwergewicht liegt in Glinkas Vokalmusik (Oper: Rußlan und Ludmilla, Lieder, Kirchenmusik), während seine Instrumentalmusik sich nur selten über den Stand einer wenig



177. Dekoration zu Glinkas „Rußlan und Ludmilla", Akt II, von K. A. Korovin.

Beispiel 320
Glinka, Das Leben für den Zaren
Allegro vivace
Ssussanin

Bist du erst reif an Jah - ren Fein - de wehrst du dem Za - ren,
Kampf - be - reit ___ je - der - zeit _ als _ sein _ Krie - ger
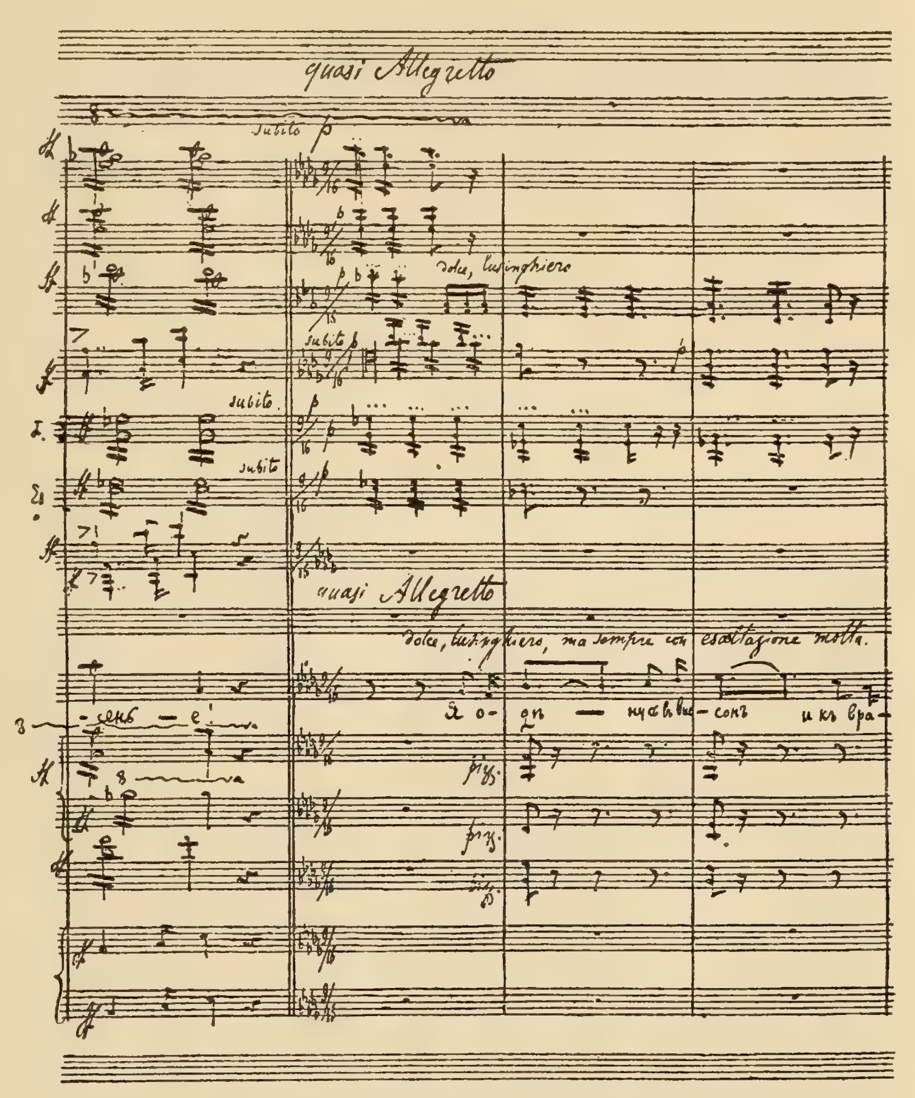
Beispiel 321
Glinka, Das Leben für den Zaren Hochzeitschor
Con moto

Wie die Mäg - de - lein sich er - freu - en fül - let Son - nen - schein ih - re Welt

Beispiel 322
M. Glinka, Das Leben für den Zaren
Andante
Antonida

Schau - - - e ___ weit ins frei - e Feld ___ hin - - aus,
rit.
ei - - le des Hei - mat - stroms Flu - - - - ten vor - aus! ___
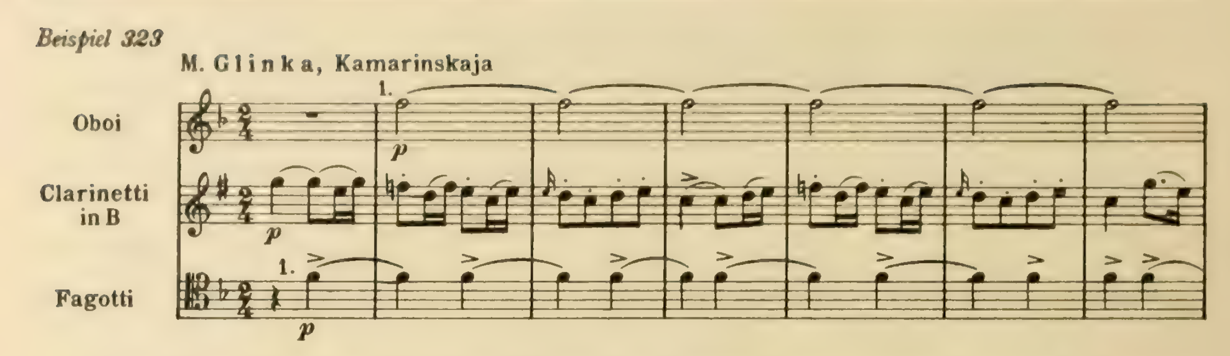
originellen klassisch-romantischen Allerweltssphäre hinaushebt, und meist nur da, wo seine Erfindung aus dem Schatze des Volkstums schöpfen kann, wie in seiner besten Orchesterkomposition, der Phantasie über zwei russische Volkslieder „Kamarinskaja". Das Werk, das Erzeugnis einer noch recht primitiven Psychologie der Volkskunst ist („Bei uns gibt es nur unsinnige Ausgelassenheit oder bittere Tränen"), stellt zwei stark kontrastierende Volksweisen gegenüber, die mit einem feinen Sinn für charakteristische orchestrale Wirkungen (Glinka war ein besonderer Verehrer von Berlioz) bearbeitet werden (Beisp. 323).



178. Eine Partiturseite aus dem 2. Akt von A. N. Serows „Judith" in dessen eigenhändiger Niederschrift.

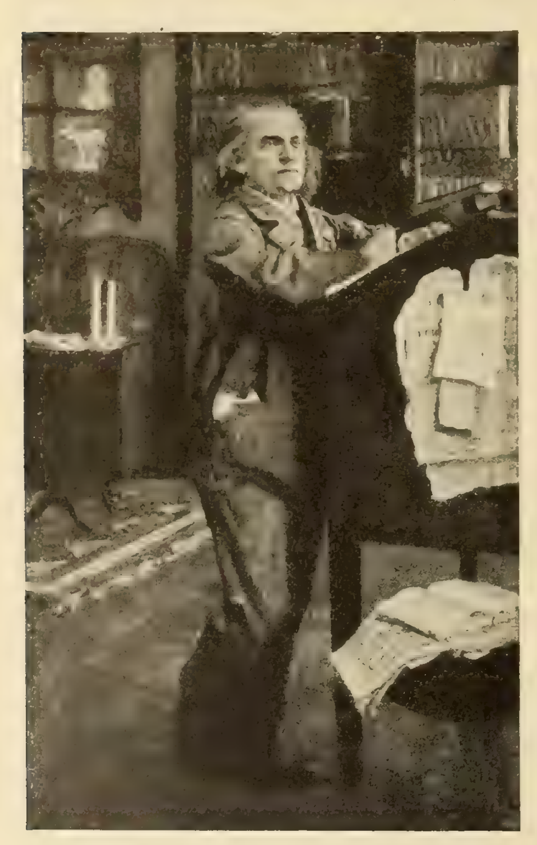
A. N. Serow (1820 bis 71), einer der besten Köpfe der national-romantischen Gruppe hat für sie eine ebenso große Bedeutung als Ästhetiker wie als Musiker, als der er mit seinen Opern Judith (1863) und Rogneda (1866) bedeutende Erfolge davontrug. Wertvoller noch als die Verwirklichung seiner Ideen in der unvollendeten Volksoper „Des Feindes Macht" ist sein Hinweis auf den für die nationale Romantik Rußlands wichtigsten Stoffkreis:

„Meiner Ansicht nach bedarf es für die russische Oper der Zukunft eines phantastischen Märchenstoffes, um alle Reichtümer der russischen Mythologie aufzuzeigen und die echt russische Naturanschauung zu schildern[16]."



In der Oper Russalka des dritten Führers der national-romantischen Schule A. S. Dargomyshskij (1812—69) sind diese Gedanken schon bis zu einem hohen Grade realisiert. Das auf dramatischen Szenen Puschkins beruhende Werk ist ohne Zweifel die reinste Verkörperung der Absichten der nationalen Romantiker.

Die treibende Macht der Handlung ist die Liebe eines jungen russischen Fürsten zu einem Mädchen aus dem Volke, der Müllerstochter Natascha, die ein Ende findet durch eine von der Staatsräson dem Fürsten aufgezwungene Heirat. Natascha stürzt sich in die Fluten des Mühlbachs, ihr Vater verfällt in geistige Umnachtung. Der Fürst, der sich nach der Heirat in Schmerz um die verlorene Geliebte verzehrt, kehrt an den Wohnort Nataschas zurück, wo er den wahnsinnigen Müller als „alten Raben" in der verfallenden Mühle wiederfindet, der ihm in haßerfüllten, verwirrten Reden seine Tat vorwirft. Natascha, die von den Wasserfeen aufgenommen und zur Königin Russalka erhoben worden ist, sendet ihren und des Fürsten Sohn, ein Nixlein aus, den Vater zu suchen. Sein Gespräch wird durch den wahnsinnigen Müller unterbrochen, der den Fürsten in die Fluten des Mühlbachs hinabstürzt. Ein pseudoromantischer Opernschluß — eine Wiedervereinigungsszene im Transparentstil — stört leider die Einheitlichkeit dieser echten Märchenoper.



179. A. N. Serow, gemalt 1883 von V. A. Serow, Leningrad, Museum Alexanders III.

Diese rein dekorative Zutat des Komponisten ist um so weniger verständlich, als er im Gegensatz zu der Glinkaschen „Musikoper" die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks als obersten Leitsatz des Opernkomponisten bezeichnete, der selbst in eigenartiger Weise den Gedanken: „Ich will, daß der Ton strikt das Wort ausdrückt" in seinem letzten Werke „Der steinerne Gast" in die Tat umsetzte. Dargomyshskij übernimmt hier die Vorlage — das Wortdrama Puschkins — unverändert, das er zu einer der Nummernoper gänzlich gegensätzlichen Form der reinen Rezitativoper gestaltet. Es ist ein echt russischer Versuch, das ex abrupto zu erschaffen, was Wagner sich erst in einer langen Vorarbeit notwendig

erkämpfte, ein Versuch, der, da er mit nicht ausreichenden musikalischen Mitteln unternommen wurde, den unerfreulichen Eindruck eines, wenn auch interessanten Experimentes hinterläßt.

Dargomyshskijs Absage an die Routine wurde als Parole von der Gruppe der romantischen Realisten aufgegriffen, den „Novatoren", dem „mächtigen Häuflein" der Milyj Balakirew (1837—1910), Alexander Borodin (1834—87), Modest Mussorgskij (1835—81), Cäsar Cui (1835 bis 1918) und Nikolaij Rimskij-Korssakow (1844—1908). Charakteristisch für das Schaffen dieser Gruppe, das als ein weit in die Moderne vorstoßendes hier nur in einigen wesentlichen Zügen beschrieben werden kann, ist einmal der Einschlag und die Überwindung des Dilettantismus, wie eine Weitung der den gruppenförmigen Zusammenhang sprengenden realistischen Tendenzen zum demokratischen Naturalismus, der sich am wirkungsmächtigsten bei Mussorgskij die Bahn bricht. In der „Chronik meines musikalischen Lebens" hat N. A. Rimskij-Korssakow die eigenartige Grundlage der neurussischen Schule, ihr Hervorwachsen aus dem Dilettantismus anschaulich geschildert.

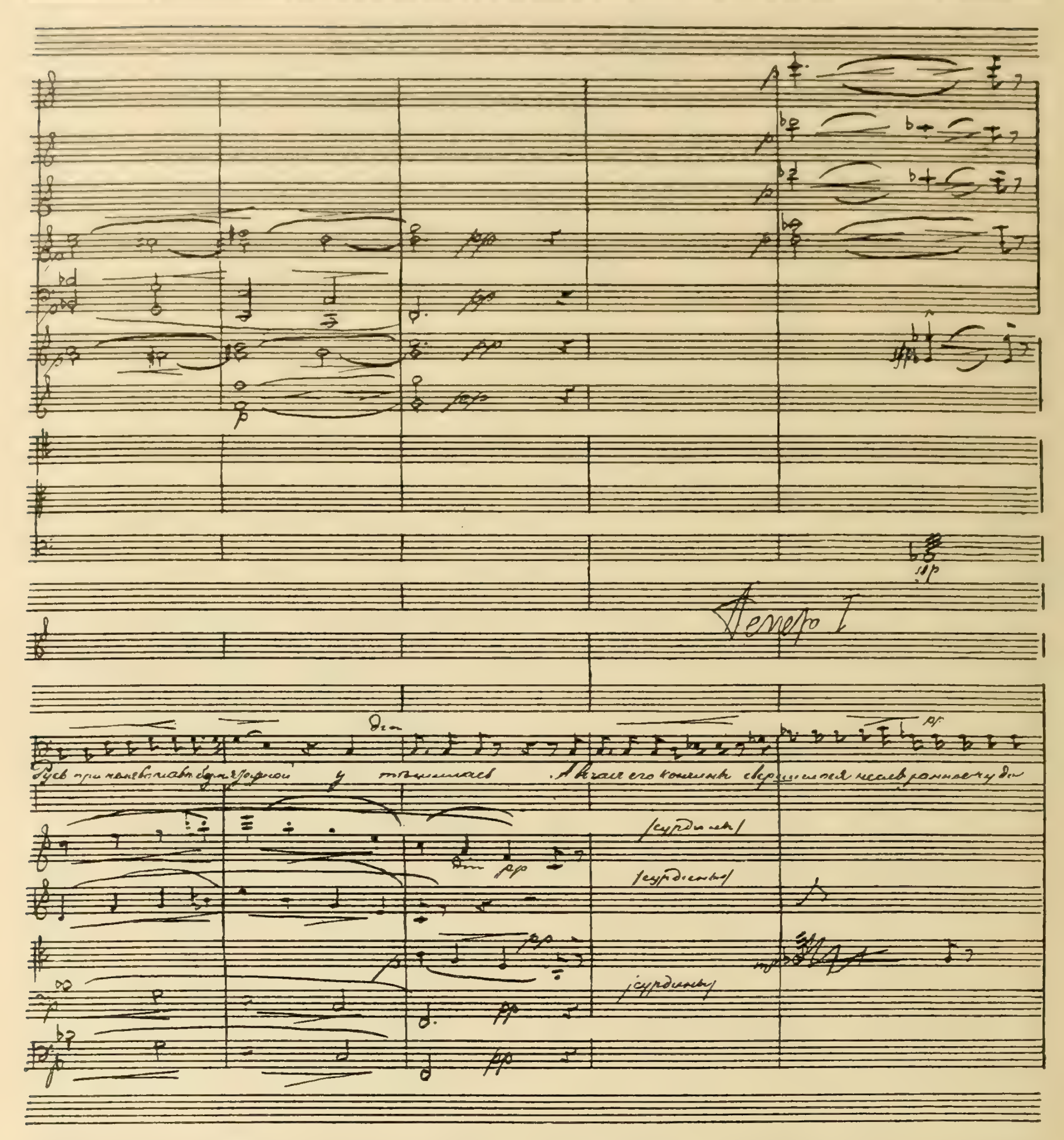
„Ich — der Komponist von ‚Sadko', ‚Antar' und der ‚Pskowitjanka', Werken, die gelungen schienen, nicht übel klangen und vom Publikum und von vielen Musikern wohlwollend beurteilt wurden — ich war ein Dilettant, der gar nichts wußte. Das gestehe ich offen ein und lege dieses Zeugnis vor der ganzen Welt ab. Ich war jung und selbstbewußt, mein Selbstvertrauen wurde angespornt, und ich nahm die mir angetragene Stellung an. Dabei war ich damals nicht nur nicht imstande, einen Choral anständig zu harmonisieren, hatte nie auch nur einen einzigen Kontrapunkt geschrieben und von der Fuge nur eine dunkle Ahnung, sondern kannte nicht einmal die Benennungen der übermäßigen und verminderten Intervalle und der Akkorde, mit Ausnahme des tonischen Dreiklangs, der Dominanten und des verminderten Septakkordes, obgleich ich natürlich die schwierigsten Sachen mühelos vom Blatt sang und in jedem beliebigen Akkord jede beliebige Note unterschied; aber die Benennungen „Sextakkord' und ‚Quartsextakkord' hatte ich nie gehört. In meinen Kompositionen strebte ich unbewußt nach sauberer und regelrechter Stimmführung und erreichte sie instinktiv und nach Gehör, ebenso instinktiv traf ich die richtige Orthographie. Meine Begriffe von der musikalischen Form waren sehr verworren . . . Und einen Musiker mit solchen Kenntnissen berief Asantschewskij als Professor ans Konservatorium, und dieser Musiker lehnte nicht ab, sondern nahm die Stellung an![14])."

Mündet die Fortsetzung von Rimskij-Korssakows ein ganzes Milieu charakterisierender Schilderung auch in die Aufzeigung der Notwendigkeit, den Dilettantismus im harten Ringen zu überwinden, so darf doch die Bedeutung eines durch technische Traditionen zunächst nicht gebundenen Liebhabertums als eines den Bruch mit der Vergangenheit erleichternden Faktors nicht unterschätzt werden. Zu gleicher Zeit, in der der Kämpfer Dostojewskij sein „neues Wort" der Welt verkündet, sprach die Gruppe der „Fünf" das ihre, das in die drei Forderungen ausmündet:

„1. Die neurussische Schule fordert auch von der Oper (nicht bloß von der Symphonie), daß die Musik durchaus musikalisch sei. Die Flucht vor allem Gemeinen und Flachen ist vielleicht der charakteristischste Zug dieser Schule.

2. Die Vollmusik muß genau der Bedeutung des Textes entsprechen. Die neue Schule erstrebt eine Vereinigung der beiden herrlichsten Künste — der Poesie und Musik.

3. Die Formen der Opernmusik stehen in keinerlei Abhängigkeit von den Formen, die die Routine geschaffen hat; sie sollen frei der dramatischen Situation und den Forderungen des Textes entwachsen[18]).



180. Eine Partiturseite aus Modest Mussorgskijs: „Boris Godunow". Klosterszene in des Komponisten eigenhändiger Niederschrift. (Aus Wolfart: „Mussorgskij".)

Mussorgskij hat als der konsequenteste „Novator" diese Gedanken besonders in der Richtung der psychologischen Vertiefung weiter ausgebaut. „Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein in ihrer rein materiellen Bedeutung — ist grobe Kinderei — das Kindesalter der Kunst. Die feinsten Züge der Menschennatur und Menschenmassen, das unentwegte Beackern dieses wenig erforschten Landes und seine Eroberung — das ist die wahre Sendung



181. Szenenbild vom 2. Akt der Oper „Nero“ von A. Rubinstein im Hamburger Stadttheater, 1. XI. 1880, gezeichnet von F. Gruber. (Leipziger Illustrierte Zeitung.)

des Künstlers ... In den menschlichen Massen wie in einzelnen Individuen gibt es immer allerfeinste Züge, die sich der Beobachtung entziehen, Züge, die noch von niemanden beobachtet worden sind: lesend, beobachtend, forschend, ahnend sie zu entdecken und zu erforschen, sie mit dem ganzen Innern zu erkennen und zu erforschen und mit ihnen die Menschheit zu speisen, wie mit einer gesunden, noch nicht erprobten Kost — ist das nicht eine schöne Aufgabe?“ (Brief vom 18. Oktober 1872 an Wladimir Stassoff[19]).

Gleich dem ihm wesensverwandten Dostojewskij sucht Mussorgskij — auch ein Künstler des Chaos wie jener — zugleich die psychologischen Gesetze der Zersetzung des kulturellen Lebens als auch die des neuen Aufbaues zu finden. Seine großen Werke, die Opern „Boris Godunow“, „Der Jahrmarkt von Chowanschtschina“, die symphonische Dichtung „Eine Nacht auf dem Kahlenberge“ sind Zeugnisse eines in sich zwiespältigen Schaffens, das die Romantik zersetzte und auflöste, wie es andererseits aber auch die „neuen Ufer“, denen es zustrebte, schon erreicht hat.

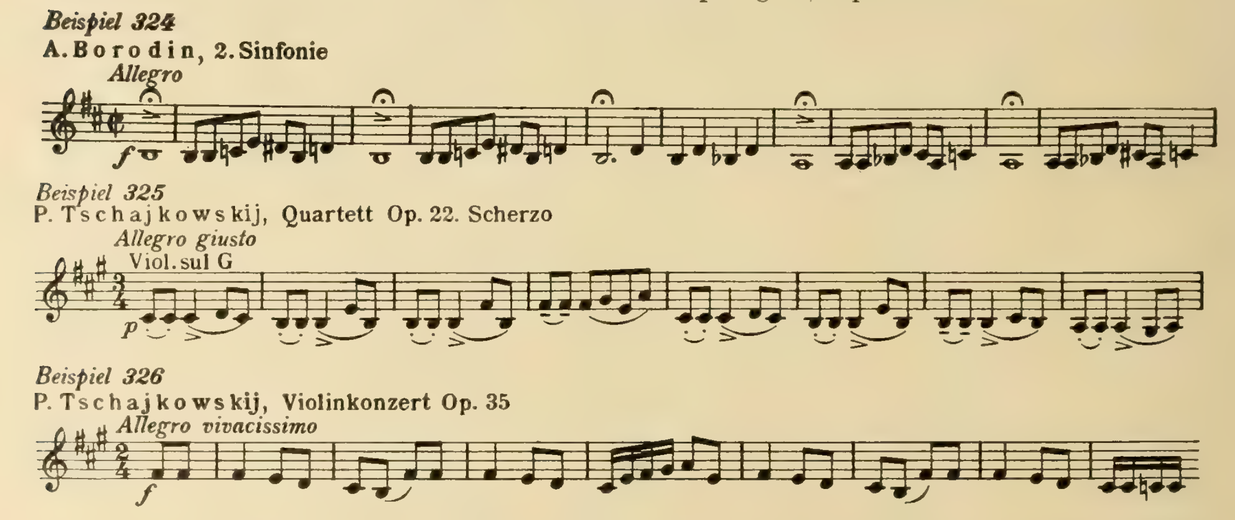
Von den beiden bedeutendsten Musikern der kosmopolitischen Gruppe, Anton Rubinstein und Peter Tschajkowskij, hat Rubinstein seine eigentliche Bedeutung für die russische Musik weniger als Musiker, der seinen Erfindungsreichtum immer wieder ins Formalistische spielerisch zerstäuben läßt, denn als Organisator: als Gründer des Petersburger Konservatoriums und der russischen Musikgesellschaft.

Peter Tschajkowskij (1840—93) ist mit den Ideen der nationalen Musiker nur selten in engere Berührung gekommen, so beispielsweise in der einzigen Oper von wirklicher Bedeutung, „Eugen Onegin“, in der das eigene Erleben eines typisch-romantischen Individualisten die Vorlage, die Dichtung Puschkins, zu dramatisch-lyrischen Szenen von eigenartigem Reiz umgestaltet. Aber während der Weg der nationalen Musiker von der individuell gebundenen und

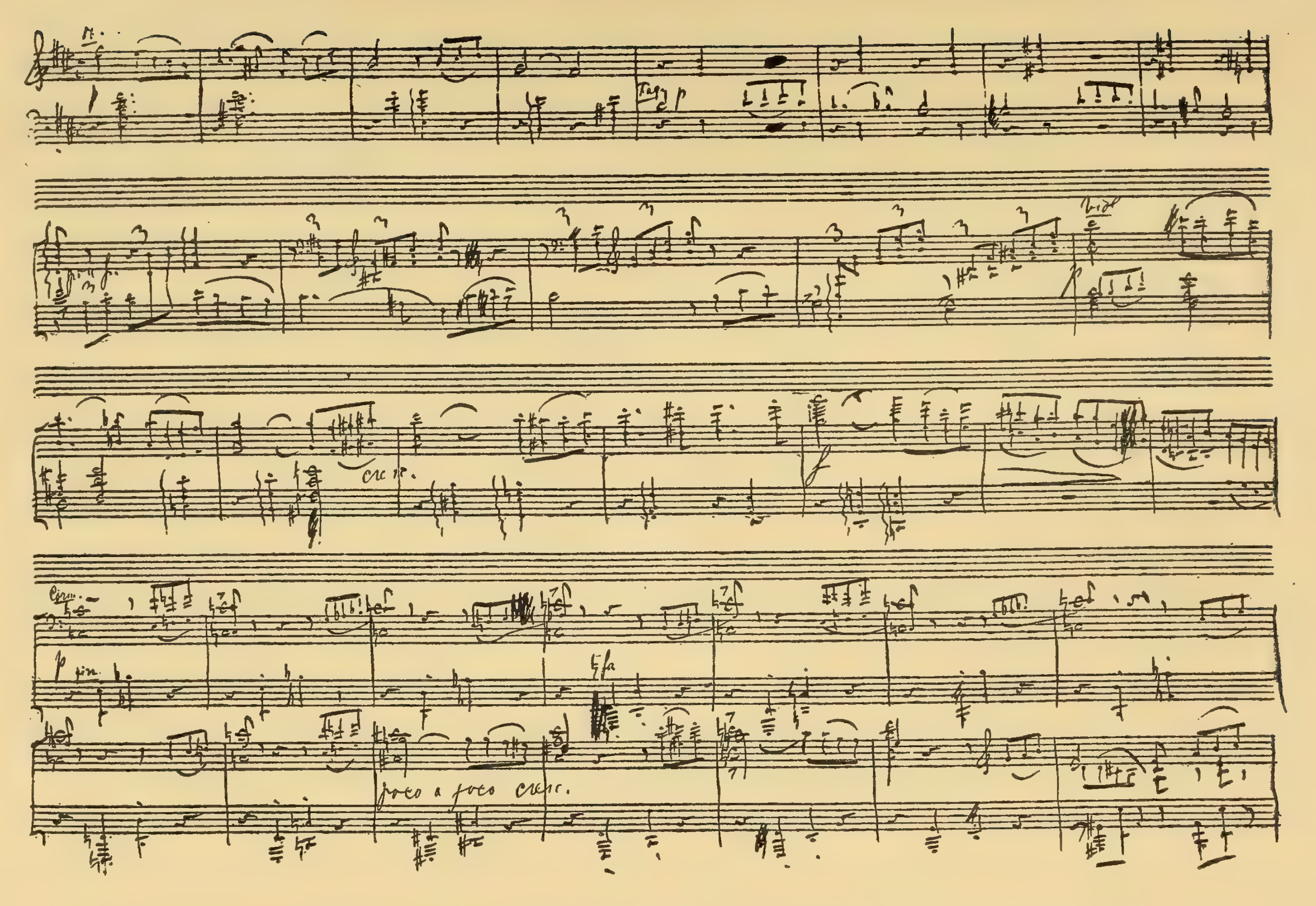


182. Peter Tschajkowskij. Gemälde von Ilja Repin.

beengten Kunst dem innerlich und äußerlich geweiteten Kreis des „Volksdramas" zustrebte, kehrte Tschajkowskij wieder an den Urquell aller Romantik zurück, der ein intimes aber erschütterndes Drama suchte, das auf dem Konflikt solcher Situationen beruhte, die er selbst durchgemacht oder gesehen hatte[20]). Diese begrenzte Welt des Opernkomponisten — außer Eugen Onegin ist nur noch Pique-Dame ein Treffer — überwindet Tschajkowskij als Instrumentalkomponist, der zuerst der russischen Musik den europäischen Musikraum erschlossen hat. Aus dem Kreise der „Novatoren" ist ihm nur einer an die Seite zu stellen, Borodin, der Schöpfer der symphonischen Dichtung „Eine Steppenskizze aus Mittelasien" und von drei Symphonien (die dritte unvollendete wurde von Rimskij-Korssakow und Glasunow nach Borodins Tode herausgegeben). Die drei Themen aus Borodins Zweiter Symphonie (Beisp. 324), aus Tschajkowskijs op. 22 (Beisp. 324) und aus op. 35 (Beisp. 326) beweisen eindeutig, wie beide Musiker sich auf heimatlicher Scholle treffen und von hier aus gemeinsam den charakteristischen Litaneienton heimatlicher Volksgesänge in ihre Kunstschöpfungen verpflanzen.



Der nationale Romantiker bleibt nicht bei der bloßen Übernahme der Substanz des Volksliedes stehen, er erschafft höhere Beziehungsformen, indem er die eigenartigen der volkstümlichen der Lied- und Tanzmusik entnommenen Rhythmen, ihre Motive und selbst ihre harmonische Eigenart in die Architektonik seines symphonischen Baues so einfügt, daß sie aus diesem Gefüge nicht mehr zu lösen sind. Die h-Moll-Symphonie Borodins ist die beste Illustration dieser Sachlage, auf die eine Stelle des Andante ein bezeichnendes Licht wirft, ein Motiv, das schon
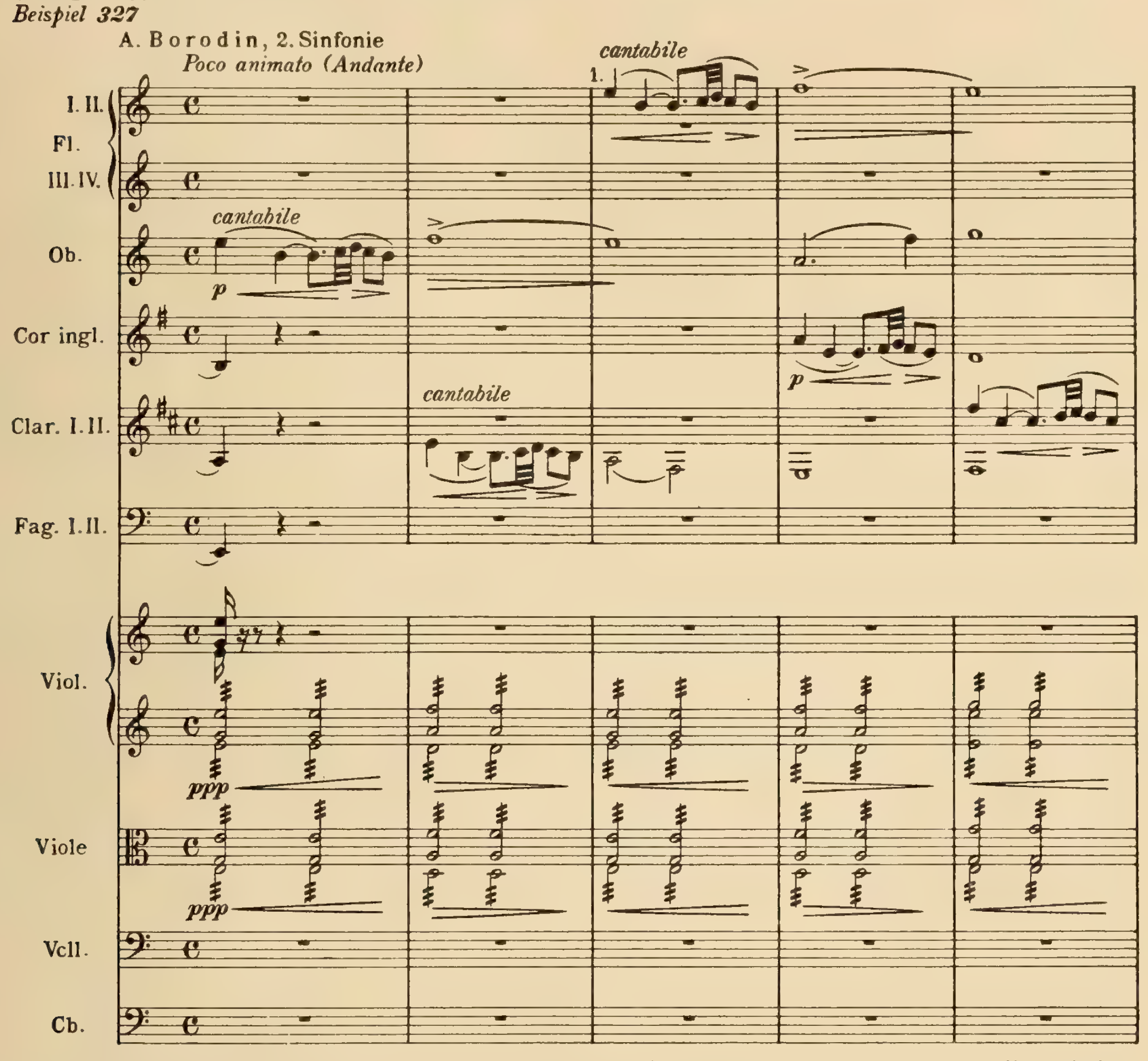


Klavierauszug der Introduktion zum Ballett „Der Schwanensee“ von Peter Iljitsch Tschajkowskij in der Originalhandschrift

Der Anfang des Violinkonzerts op. 53 von Anton Dvořák nach der eigenhändigen Niederschrift des Meisters

Kretzschmar richtig als ein Zitat aus dem Musikschatz des russischen Volkes erkannte (Beisp. 327).

Beispiel 327



Gegenüber der mehr instinktiv den nationalen Ton treffenden Art eines Borodin arbeitet Tschajkowskij bewußter, ja raffiniert, als ein den überkommenen Besitz der klassisch-romantischen Formen der (deutschen) Symphonie klug verwaltender Erbe. Aber niemals wird er in solcher Nutzung Formalist wie Rubinstein. Dazu ist sein Einsatz an originellen Einfällen zu groß. Wie es nicht notwendig ist, die bekannte Minderwertigkeit leider sehr zahlreicher seiner Werke noch zu unterstreichen, erscheint es aber geboten, der sehr weit verbreiteten Herabsetzung Tschajkowskijs den „Novatoren" gegenüber wenigstens auf die wahre Großheit eines Teiles seiner Werke — so der vierten, fünften und sechsten Symphonie, des ersten Klavierkonzertes oder des Klaviertrios hinzudeuten. Seine bedeutendsten Wirkungen hat Tschajkowskij zweifellos durch eine romantisch-reizsame Überbetonung der dem russischen Temperamente eigentümlichen Kontraste erreicht. So bewegen sich auch seine besten Einfälle gern an den Polen

eines in Rußland lange schon beheimateten romantischen Sentimentalismus (Beisp. 328), wie andererseits einer lärmenden Aushöhlung seiner schwungvollen und hinreißenden Gedanken, wie zu Anfang des ersten Klavierkonzertes (Beisp. 329) und im Andante der Fünften Symphonie (Beisp. 330).

Beispiel 328

P. Tschajkowskij, Symphonie Nº 5 Op. 64

Molto più tranquillo
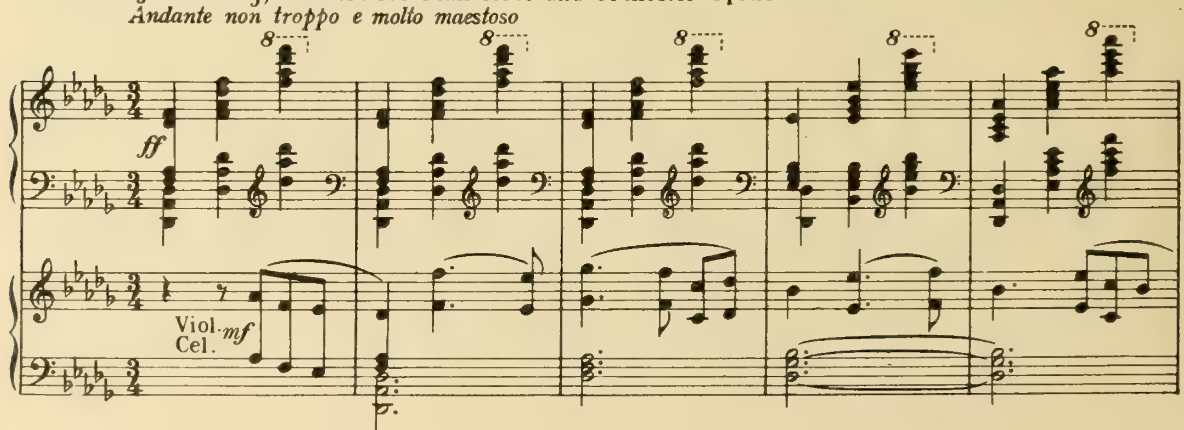
Fl. 1. *p*
Ob. 1. *p*
Cl. in A 1. *p*
Fg. *p*
Cor in F 1. *p*

molto cantabile ed espr.
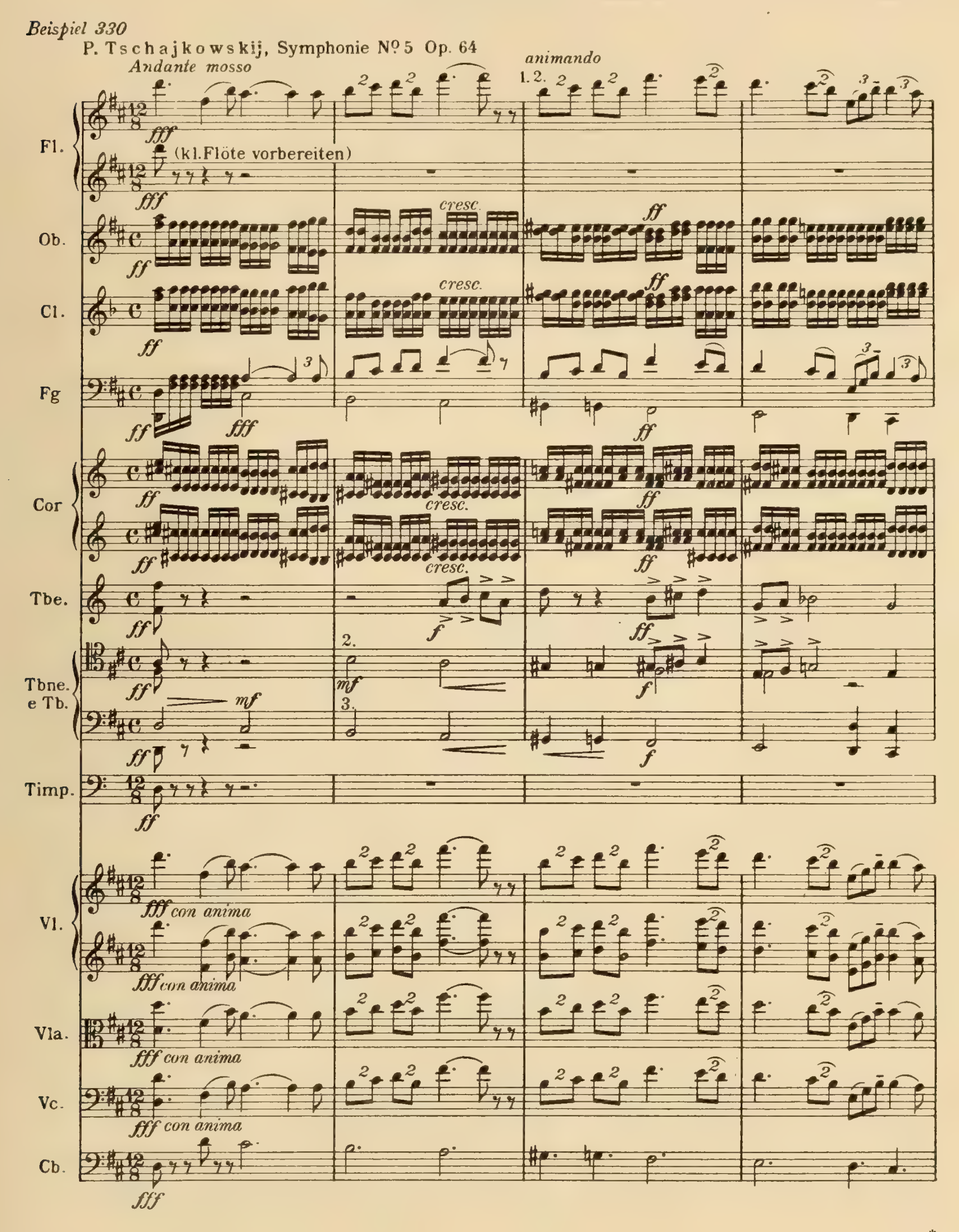
Vl. *p*
Vla. *p*
Vc. *p*
Cb. sempre pizz. *p*

Beispiel 329

P. Tschajkowskij, Konzert für Pianoforte und Orchester Op. 23



Beispiel 330



BÖHMISCHE (TSCHECHOSLOWAKISCHE) MUSIK.

Fast gleichzeitig mit Rußland errang auch die verwandte böhmische Musik die Selbständigkeit einer nationalen Kunst. Die vorbereitende Epoche, der das Schaffen des bekannten Komponisten und Pädagogen Wenzel Johann Tomaschek (1774—1850), das der Johann Friedrich Kittl (1806—68), Franz Škroup (1801—62), Johann Nepomuk Škroup (1811—92) angehört, wurde in die Zeit der Erfüllung übergeführt durch Friedrich Smetana (1824—84) und Anton Dvořák (1841—1904). Für die schnelle Entfaltung einer national-tschechischen Musik war es von größter Bedeutung, daß beide Meister, denen nur die zähe Verwurzelung in der heimischen Volksmusik gemeinsam ist, den höheren Problemen und den brennenden Zeitfragen der Tonkunst als verschiedene Individualitäten gegenübertreten. Während der Schwerpunkt des Dvořákschen Schaffens in Symphonie und Kammermusik liegt, tritt Smetana als leidenschaftlicher Mitkämpfer für die Ideen der neuromantischen Schule auf, genau: für die der neuromantischen Symphonik, der Programmusik. Vom neudeutschen Musikdrama hat er sich bewußt ferngehalten, der in seiner besten Oper ,,Die verkaufte Braut" (1866) dem Wagnertum eine Schöpfung im ,,leichteren nationalen Stile" entgegenstellte. In der symphonischen Musik aber und selbst in kammermusikalischen Werken folgt er den von Berlioz und Liszt gegebenen Anregungen: ,,Ich bin kein Feind der alten Formen in der alten Musik, ich bin aber nie dafür, daß sie jetzt nachgeahmt werden. Ich bin selbst darauf gekommen, niemand hat es mit gezeigt, daß es mit den bisherigen Formen zu Ende ist". ,,Die absolute Musik ist für mich in jedem Genre bereits unmöglich'"[21]).

Ihre mächtigste Auswirkung finden diese Ideen in Smetenas Zyklus symphonischer Dichtungen ,,Mein Vaterland". Gegenüber der Gedankenwelt der französischen und deutschen symphonischen Dichtung mutet Smetanas Schöpfen aus dem Born der heimischen Natur und Sage zwar wie ein Rückschritt in eine primitivere Sphäre an, die dafür aber den Reiz großer Frische und Natürlichkeit besitzt. Das nach den Ideen des Komponisten von Zeleny ausgearbeitete Programm der ,,Moldau" mag das veranschaulichen.

,,Zwei kleine Quellen entspringen im Schatten des Böhmerwaldes. Die eine warm und frisch, die andere kühl und ruhig. Die lustig im Gestein dahinrauschenden Wellen vereinigen sich und erglänzen in den Strahlen der Morgensonne. Der schnell dahineilende Waldbach wird zum Flusse Moldau, der immer weiter durch Böhmens Gaue dahinfließend, zu einem gewaltigen Strome anwächst. Er fließt durch dichte Wälder, in denen das fröhliche Treiben einer Jagd sich durch Waldhörner ankündigt, er fließt durch Wiesen und Niederungen, wo ein Hochzeitsfest unter lustigen Klängen mit Gesang und Tanz gefeiert wird. In der Nacht belustigen sich die Wald- und Wassernymphen beim Mondscheine auf den glänzenden Wellen, in denen sich die vielen Burgfesten und Schlösser als Zeugen vergangener Herrlichkeit des Rittertums und des geschwundenen Kriegsruhms vergangener Zeiten abspiegeln. In den St.-Johann-Stromschnellen braust der Strom zwischen Felswänden, dessen Wellen an den zerrissenen Blöcken zerstieben. Von hier nimmt die Moldau majestätisch im breiten Flußbett dahinströmend den Lauf nach Prag, bewillkommnet vom altehrwürdigen Vyšehrad, worauf sie in weiter Ferne den Augen des Dichters entschwindet."

Dieser Schlichtheit des programmatischen Vorwurfs entspricht seine Realisierung in Tönen. Diese musikalische Schilderungskunst entfernt sich kaum von dem Standort der volkstümlichen Musik, aus der die Hauptquelle ihrer Anregungen fließt (Beisp. 331). Ein realistisch-romantischer Nachsommer leuchtet in Smetanas programmatischer Nationalmusik auf. Dieser Farbenpracht fehlt dabei vollständig die Beimischung jener impressiven Elemente, die sonst fast überall in den Epochen einer alternden Musik zu finden sind.

Durchschlagend, zupackend, wie das durch kein Prisma gebrochene volkstümliche Element selbst, wirkt der Realismus des Komponisten. Er sei hier noch durch ein der Kammermusik

Beispiel 331

Fr. Smetana, Mein Vaterland II. (Moldau)
(Bauernhochzeit)

Clar. in C

Fag.

Corni in C

Viol.

Viola

Cello I

Cello II
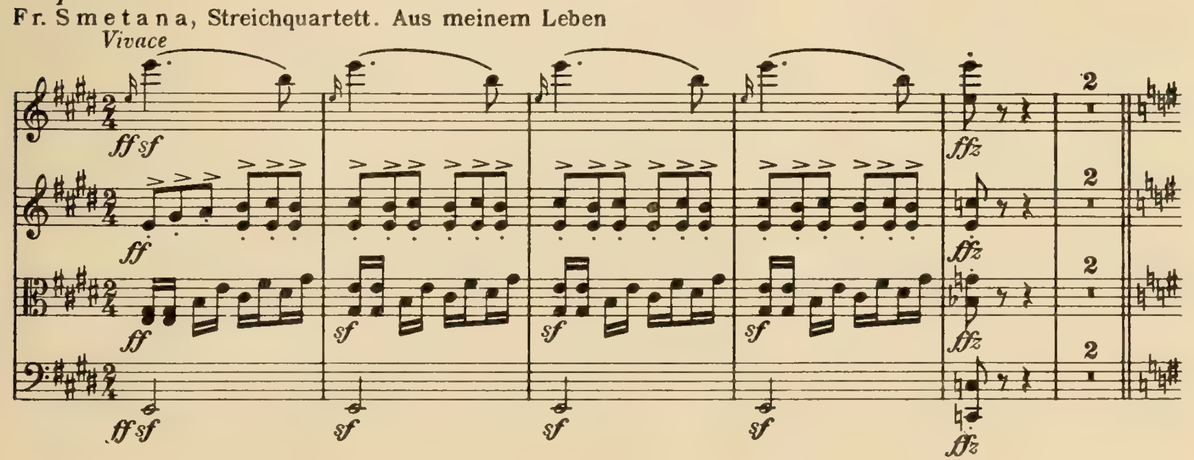
Basso
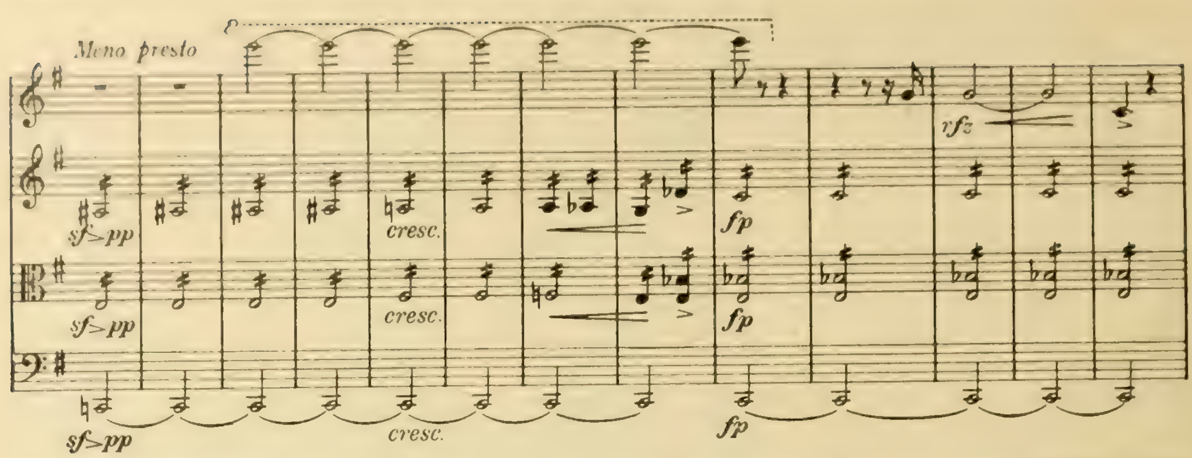
Smetanas entnommenes Beispiel belegt, daß dem letzten Satz des Streichquartetts „Aus meinem Leben" entstammt. Die Stelle schildert — nach der Angabe des Komponisten — nach der in vollster Anschaulichkeit geschilderten Erkenntnis der nationalen Musik das plötzlich, in dem langgedehnten E der viergestrichenen Oktave erfolgende, verhängnisvolle Erklingen, das des Künstlers Ertaubung voranging (Beips. 332).
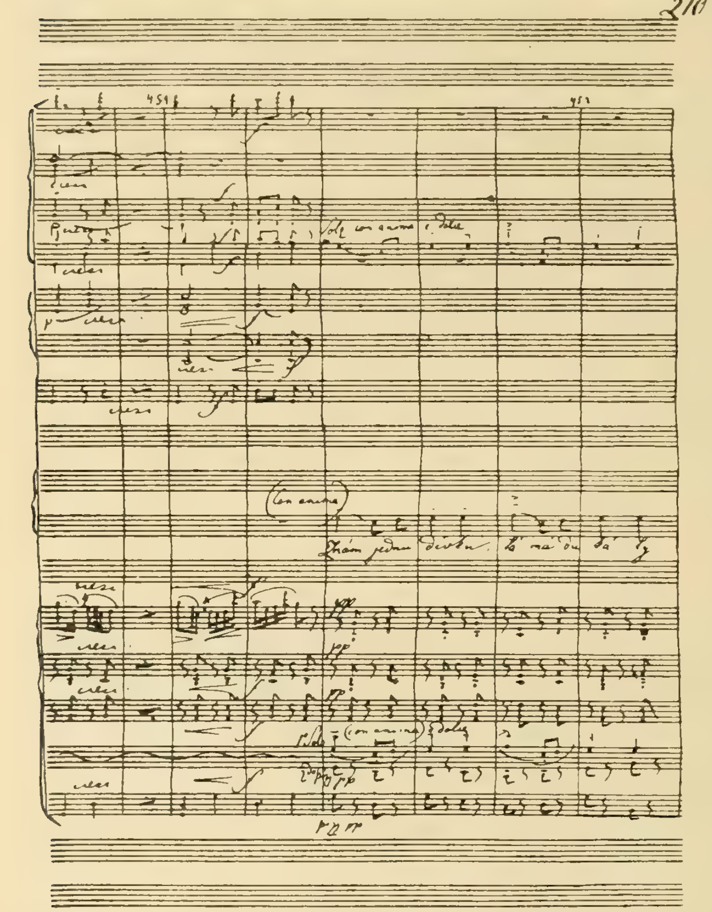


Beispiel 332

Fr. Smetana, Streichquartett. Aus meinem Leben





Die Musik Smetanas und Dvořáks ist der letzte Ring, der sich um das Gesamtgebiet einer noch romantischen Musik und Musikanschauung legt. Er stellt sich dar als die Weitung einer nationalen Tonkunst, die — bei Dvořák noch mehr in die Augen fallend als bei Smetana — sich wiederum den musikalischen Regionen der frühen Epoche zu nähern scheint, die — um bei dem Bilde zu bleiben — wieder zu ihren Anfängen zurückstrebt. Ja, bei Dvořák stößt sie noch darüber hinaus bis in die Sphäre der Klassik zurück.



183. Eine Seite aus der Partitur zur „Verkauften Braut“: „Ich kenne eine, die hat Dukaten . . .“ Eigenhändige Niederschrift Smetanas. (Nach Nejedlý, Fr. Smetana.)

Das Nationale tritt in verschiedener Schichtung zutage, teils als ein die Romantik durchdringendes, ja zersetzendes, teils als ein sie sublimierendes, teils aber auch als ein sich schlicht von ihr lösendes Moment. Den Kulminationspunkt der nationalen Strebungen in der deutschen Musik hat Richard Wagner in „Oper und Drama“ schon festgelegt, als er die nationale Sonderheit mit dem Reinmenschlichen identifizierte. Zwischen Webers Freischütz und Wagners Erreichung des zunächst nur theoretisch Festgelegten verläuft eine Linie, von der sich der Zustrom der nationalen musikalischen Kräfte kaum entfernt hat. Anders in dem mit Deutschland die musikalische Welt beherrschenden Frankreich! Auch die Bedeutung des nationalen Moments für die französische Tonkunst hat Wagner richtig erkannt,

als er mit Aubers Oper „Die Stumme von Portici" eine scharfe Zäsur setzte. Die national-volkstümliche Musik Frankreichs sank wirklich von diesem Zeitpunkte an unter die künstlerische Höhenlinie. An der Entwicklung der großen Musik des Landes hatten die volkstümlich-nationalen Musikwerte kaum irgendeinen wesentlichen Anteil mehr. Dafür aber erschlossen französische Komponisten, die David, Reyer, Bizet, Lalo, Massenet, Saint-Saëns weitgehend die Gebiete der fremden Nationalmusiken.



184. Georg Bizet. Radierung von Burney.

Für die später als die Führernationen in das Stadion des europäischen Musikwettbewerbs eintretenden Völker aber wurden die Probleme der eigenen Volksmusik Lebensfragen höchster Art. Sie sind ihnen nicht nur wertvoller Schaffensantrieb, sondern im eigentlichen Sinne das Äquivalent für das Zuspäteinsetzen in der Fuge der europäischen Musik.

Zu einer Zeit, in der bei den anderen Musikvölkern der scharfe Einsatz des Intellekts die romantische Krise überwand, erfolgte in diesen Ländern die Zufuhr unverbrauchter musikalischer Volkskraft als eine Tat, die die Lebenskraft der romantischen Tonkunst bedeutend verlängert hat.

ANMERKUNGEN UND LITERATURANGABEN.

[1]) Ch. Gounod, Aufzeichnungen eines Musikers. Übers. von E. Bräuer. Breslau, Leipzig, Wien. 1869. S. 195. — [2]) A. Pougin, Gounod écrivain. Riv. Mus. ital. XVII, 617/18. — [3]) Bizet, Lettres à un ami. Paris 1909. — [4]) H. Ludwig, J. G. Kastner. II² 1886. — [5]) Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin 1901. S. 380. — [6]) J. Tiersot, Oeuvres inédites de C. Franck. La Revue musicale. 4. année 1922. Nr. 2. — [4]) V. d'Indy, C. Franck. Paris 1906. S. 79. — [8]) Verdi, Briefe, hrsg. von Franz Werfel. Berlin-Wien 1926. S. 142. — [9]) Die moderne Oper. Berlin 1877. S. 228. — [10]) Verdi-Briefe. S. 340. — [11]) Verdi-Briefe. S. 343. — [12]) A. Hammerich, J. P. E. Hartmann. SJMG. II. 1900—1901. — [13]) N. Gade, Aufzeichnungen und Briefe. Ges. von Dagmar Gade. Basel 1894. S. 271. — [14]) Richard H. Stein. E. Grieg. Berlin 1922. S. 98. — [15]) R. Lach, Gesänge russischer Kriegsgefangener. Wien und Leipzig 1928f. — [16]) O. v. Riesemann, Monographien zur russischen Musik. 1. Band. München 1923. — [17]) Rimsky-Korssakow, Chronik meines musikalischen Lebens. Übers. von O. v. Riesemann. Berlin und Leipzig 1928. S. 89. — [18]) O. v. Riesemann, Die Oper in Rußland. Die Musik. 6. Jahrg. — [19]) Kurt v. Wolfurt, Mussorgskij. Berlin und Leipzig 1927. S. 312. — [20]) M. Tschajkowskij, Das Leben P. I. Tschajkowskijs. Deutsch von P. Juon. Leipzig 1904. 1. Bd., S. 493f. — [21]) Ernst Rychnowsky, Smetana. Stuttgart-Berlin 1924. S. 263.

Frankreich: A. Lavignac, Encyclopédie de la Musique. Première partie. (École romantique française und Période contemporaine). Paris o. J. — Castil-Blaze, Théatres lyriques de Paris. Paris 1855 und 1856. — A. Bruneau, La musique française. Rapport sur la musique en France du XIX au XX siècle. Paris 1911. — A. Soubies, Histoire du théâtre lyrique de 1851 à 1870. Paris 1899. — Th. W. Werner, Musik in Frankreich. Breslau 1927. — *Komponisten: A. Thomas*: R. Brancour, A. T. — J. Simon, A. T. La Revue de Paris 1896. — A. Pougin, A. T. Le Menestrel, Paris 1896. — *F. David*: R. Brancour, F. D. Paris 1911. — J.-G. Prod'homme, F. D. D'après sa correspondance inédite. Mercure musical 1907. — *Ch. Gounod*: Mémoires d'un artiste. Deutsch von Bräuer 1896. — C. Bellaigue, G. Paris 1910. — P. L. Hillemacher, G. Paris 1914. — J.-G. Prod'homme und A. Dandelot, G. Paris 1911. — A. Pougin, Gounod écrivain, Riv. mus. ital. XVIII und XIX. — A. Soubi s und H. de Curzon, Documents inédites sur le Faust de G. 1912. — P. Landormy, Faust de G. 1922. — *E. Reyer*: A. Jullien. R. Paris 1909. — H. de Curzon, E. R. Paris 1923. — *V. Massé*: A. Pougin, V. M. et Fior d'Aliza. Paris 1876. — *G. Bizet*: C. Bellaigue, B. Paris 1891. — P. Landormy, B. 1924. — A. Weissmann, B. Die Musik 1907. — Ch. Pigot, B. et son œuvre. 1925. — E. Istel, B. und Carmen. Stuttgart 1927. — Fr. Nietzsche, Randglossen zu Bizets Carmen. Hrsg. von H. Daffner 1912. — Bizets Schriften: Essai de Critique, Briefe aus Rom, 1857—60, und Lettres à un ami. Paris 1900. — *Leo Délibes*: H. de Curzon, L. D. Paris 1925. —

E. Lalo: O. Séré, Musiciens français d'aujourd'hui. Paris 1911. — G. Servières, E. L. Paris 1925. — *C. Franck*: G. Derepas, C. F. Etude sur sa vie. 1897 (1904). — V. d'Indy, Fr. Paris 1906. — M. Emmanuel Fr. Paris 1928. E. Destranges, L'œuvre lyrique de C. Fr. 1897. — L. Garnier, L'héroisme de C. Fr. 1900. — Van den Borren, L'œuvre dramatique de Fr. Bruxelles 1907. — Italien: A. Soubies, Le théâtre italien de 1801—1913. Paris 1913. G. Radiciotti, Teatri e la coltura musicale in Roma nel secondo quarto del secolo XIX. 1906. — *Komponisten*: *A. Boito*: G. Cesari Note per una bibliografia della opere di A. B. (Rassegna di Coltura II.) 1924. — A. Pompeali, A. B. Florenz 1914. — C. Ricci, A. B. Mailand 1919. — *E. Petrella*: G. Siciliano, E. P. 1913. — *P. A. Copolla*: U. P. Copolla, P. A. C. 1889. — *G. Verdi*. A Pougin, G. V. 1886. Deutsche Übers. 1887. — C. Bellaigue, G. V. Paris 1911 — G. Monaldi, G. V. Deutsche Übers. von Holthof 1898. — C. Roncaglia, V. 1914. — A. Weissmann, V. 1922. — Briefe (hrsg. von J.-G. Prod'homme) in Musical Quarterly 1921 und in Riv. Mus. ital. 1928 — Briefe, übers. von P. Stefan, hrsg. von Fr. Werfel. Wien 1926. — C. Vanbianchi, Saggio di bibliografia verdiana, Mailand 1913. — Musik der nordischen Länder: A. Soubies, Etats scandinaves, Danemark et Suède 1901. Norwège 1903. — W. Niemann, Die Musik Skandinaviens. Leipzig 1906. — Ders., Die nordische Klaviermusik. Leipzig 1918. — Ders., Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart. SJMG. 1904/05. — W. Behrend, Musikalische Länderkunde Dänemarks. KJMG. 1909. — *Komponisten*: K. Thrane, Dänische Komponisten. 1875. — *I. P. E. Hartmann*: A. Hammerich, I. P. E. H. Sammelb. d. int. Musikges. II. auch sep. Kopenhagen 1916. — *N. Gade*: W. Behrend, N. G. Leipzig 1917. — Ph. Spitta, N. G. (Zur Musik). — *P. A. Heise*: W. Behrend, P. H., ein dänischer Liederkomponist. Riemann-Festschrift. 1909. — G. Hetsch, P. H. Kopenhagen 1926. — *E. Grieg*: E. Closson, Gr. et la musique scandinave. 1892. — T. Finck, E. Gr. 1906 (1909). — G. Schjelderup und W. Niemann, E. G. 1908. — R. H. Stein, E. G. 1921. — P. de Stöcklin, E. G. Paris 1926. — Rußland: M. D. Calvacoressi, Esquisse d'une bibliographie de la musique russe. Soc. int. de Mus. 1907. — A. Soubies, La Musique en Russie. 1897. — C. Cui, La Musique en Russie. 1880. — Findeisen, Die Entwicklung der Tonkunst in Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. SIMG. 1900/01. — O. v. Riesemann, Monographien zur russischen Musik. 1. Bd. München 1923. — L. Ssabanejew, Geschichte der russischen Musik. Bearb. von O. v. Riesemann. Leipzig 1926. — Rosa Newmarck, L'Opéra russe. Paris-London 1922. — W. Kahl, Die russischen Novatoren und Borodin. Die Musik 1923. — W. Altmann, Die Kammermusik der Russen. Die Musik 1906/07. — *Komponisten*: *Glinka*: G. Laroche, G. und seine Bedeutung für die russische Musik (Russ. Bote 1867/68). — O. Fouque, G. d'après ses mémoires. 1880. — D. Calvacoressi, G. 1911. — Autobiographie. (Zeitsch. Russische Vergangenheit 1875. — *Dargomyshskij*: Autobiographie, Briefe, hrsg. von N. Findeisen. Leningrad 1922. — *A. N. Serow*: S. sein Leben und sein musikalisches Wirken. Moskau 1904. — Stassow, Erinnerungen an S. Russische Altertümer 1880. — W. D. Komarowa, Briefe A. Serows an Stassow. Russ. Altertümer 1908. *Mussorgskij*: D. Calvacoressi, M. 1909. — K. v. Wolfurt, M. 1926. — *A. Rubinstein*: B. Vogel, A. R. 1888. — A. Soubies, R. 1895. — R.s Schriften: Die Musik und ihre Meister. 1892. — Erinnerungen aus 50 Jahren .1892; deutsche Übers. 2. Aufl. 1895. — Leitfaden zum Gebrauch des Pianofortepedals 1896; Gedankenkorb (hrsg. von H. Wolff). 1897. — Meister des Klaviers. 1899. — *A. Borodin*: Stassow, A. B. Franz. Übers. von Habets. 1899. — K. Nef Die Sinfonie. A. B.s. Schweizer MZ. 1911. — *N. A. Rimskij-Korssakow*: Findeisen, R.-K. 1908. — N. van Gilse van der Pals, R.-K. Leipzig. Diss. 1914. — Chronik meines musikal. Lebens; hrsg. von A. Rimskij-Korssakow. Leipzig 1928. — P. Panoff, Der nationale Stil A. R.-Ks. AfMW. VIII. 1926. — *Tschajkowskij*: M. Tschajkowskij, Das Leben P. J. T.s. 1900/02; deutsch von P. Juon 1904. — J. Knorr, T. Berlin 1900. — L. Ljapunow, Der Briefwechsel zwischen A. Balakirew und T. Petersburg 1912. — M. Steinitzer, T. 1925. — R. H. Stein, T. 1927. — Tschechoslowakei (Böhmen): R. Batka, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. 1902. — Ders., Geschichte der Musik in Böhmen. 1906. — A. Soubies, Histoire de la Musique en Bohème. 1898. — O. Hostinsky, Musik in Böhmen. Wien 1894. — R. Procházka, Das romantische Musik-Prag. 1924. — *Komponisten*: *Fr. Smetana*: W. Ritter, S. Paris 1907. — J. Tiersot, S. 1926. — E. Rychnowsky, S. Stuttgart-Berlin 1924. — Aufsätze, hrsg. von Reiser 1920. — *A. Dvořák*: J. Zubaty, A. D. 1886. — V. Voss, A. D. 1903. — O. Sourek, D.s Werke, Chronologisches und thematisches Verzeichnis. 1917. — W. Altmann, A. D. im Verkehr mit seinem Verleger Fritz Simrock. Die Musik 1910/11.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

(Kursivziffern beziehen sich auf Abbildungen, halbfette Ziffern auf Notenbeispiele; die Ziffern verweisen stets auf die Seiten.)

VERZEICHNIS DER TAFELN.

INHALTSVERZEICHNIS.